

OCTAVIO PAZ

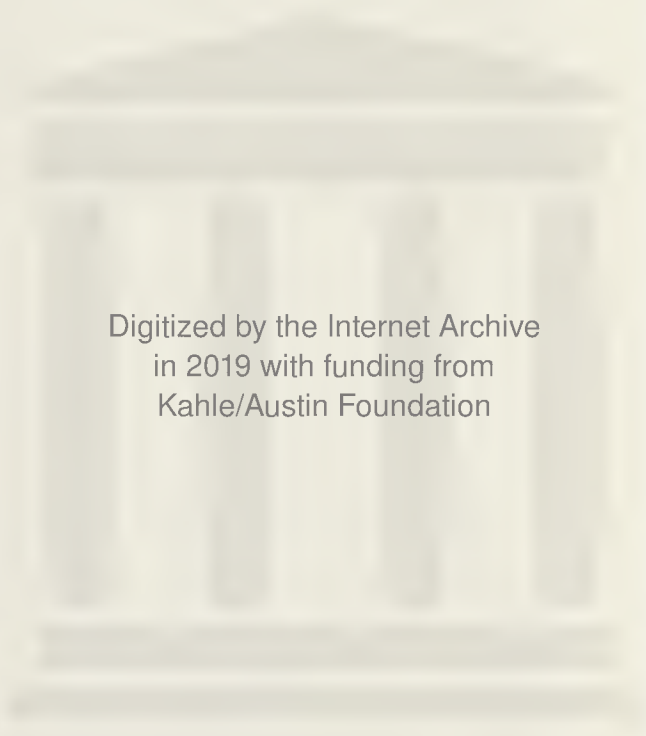
ESTRELLA
DE TRES PUNTAS

ANDRÉ BRETON Y EL SURREALISMO



PQ
2603
.R35
278
1996

EDITORIAL VUELTA



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

ESTRELLA
DE TRES PUNTAS

OCTAVIO PAZ

ESTRELLA DE
TRES PUNTAS

ANDRÉ BRETON
Y EL SURREALISMO



Editorial Vuelta

TRENT UNIVERSITY
PETERBOROUGH, ONTARIO

PQ2603 · F35 278 1996

Primera edición, 1996.

© Octavio Paz, 1996.

Portada: André Masson,
Retrato de André Breton, 1941.

Colofón: ilustración debida a André Breton.

© 1994, Editorial Vuelta, S.A. de C.V.
Presidente Carranza 210
Coyoacán
México 04000, D.F.

ISBN: 968-7656-03-4

Todos los derechos reservados. Este libro no puede ser reproducido ni en todo ni en parte, ni registrado ni almacenado en, o transmitido por un sistema de recuperación en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la Editorial.

Impreso en México

André Breton no amaba las conmemoraciones. Le parecían, con razón, ceremonias casi siempre vanas y aun ridículas. Sin embargo, la conmemoración puede tener otro significado: es una manera de decirnos que un autor desaparecido todavía está vivo y que la mejor manera de recordarlo es conversar con él, a través de la lectura de sus obras. Por esto me he atrevido a recoger en este pequeño volumen los poemas y ensayos que he escrito en torno a su figura y al surrealismo. Excluí dos textos. El primero es una nota episódica (Un catálogo descabala-do), escrita en 1973 con motivo de la exposición El Arte del Surrealismo, celebrada en el Museo de Arte Moderno de México, en la época en que lo dirigía Fernando Gamboa. El segundo es el poema Noche en claro, dedicado a Breton y a Péret, escrito en 1958 y que aparece como prólogo a la antología de Benjamin Péret que publica Vuelta en estos días.

O.P.

EN EL movimiento poético moderno, el surrealismo tiene un lugar de elección.¹ *El Primer manifiesto* apareció en 1924; yo tenía diez años, vivía en un pequeño pueblo de las afueras de México, estudiaba en un colegio católico francés y cada mañana naufragaba con Simbad o me hervían los sesos con Monsieur Dupin o con Mister Holmes. Años después, durante la segunda guerra mundial, conocí a varios poetas y pintores surrealistas refugiados en México. Me sentí inmediatamente atraído. Muchas de sus opiniones me deslumbraban, otras me intrigaban y algunas me dejaban perplejo. Ellos y ellas me parecían adeptos de una comunidad de iniciados, dispersos por el mundo y empeñados en una búsqueda antiquísima: encontrar el perdido camino que une al microcosmos con el macrocosmos. Eran los herederos del romanticismo pero también de los gnósticos del siglo IV. Con Leonora

1. Escribo surrealismo y no superrealismo porque el uso ha naturalizado en nuestra lengua este vocablo. Lo mismo ocurre en inglés y en otros idiomas.

Carrington hablaba de los druidas, con Remedios Varo de alquimia, con Alice Rahon de Viviana y Merlín, con Wolfgang Paalen de los canales secretos que unen al hermetismo con la física contemporánea. A Benjamin Péret me unieron el culto a la poesía, el humor, preocupaciones políticas semejantes y la misma fascinación ante las cosmogonías de los indios mexicanos. Péret había vivido en Brasil, había combatido en Cataluña en las filas del POUM² y hablaba con soltura el español. Para Buñuel, el más profundo y puramente surrealista de los poetas surrealistas era Péret. No se equivocaba. Sencillo y recto, estaba hecho, como se dice corrientemente, de “buena madera”. ¿Qué madera: pino, caoba, cedro, encino? La madera recia de los héroes simples de espíritu, la madera de Pedro el Apóstol.

Gracias a Péret conocí al fin, ya en París, en 1948 o 1949, a Breton. A poco de conocerlo me invitó a colaborar en el *Almanaque Surrealista de Medio Siglo* y comencé a asistir a las reuniones del grupo, en el café de la Place Blanche y en otros sitios. Los pilares de estas reuniones eran André y Benjamin, el primero acompañado casi siempre por Elisa, su mujer. Me unía a ella el idioma (es chilena) y algo que era una herejía para Breton: el amor a la música. Concurrían muchos jóvenes y, de vez en cuando, algunos veteranos de las campañas pasadas: Max Ernst, Miró, Harold y, más raramente, Julien Gracq. Con él y con otros dos escritores

2. Partido Obrero de Unificación Marxista.

recién llegados como yo a las reuniones, André Pieyre de Mandiargues y Georges Schéhadé, me sentía más a gusto. Gracq no es solamente un gran escritor sino un hombre discreto y cortés, que sabe conversar y callar cuando es necesario. Mis mejores amigos fueron Mandiargues, brillante y fantasmagórico como un cuento de Arnim, y Schéhadé, siempre con un racimo de proverbios acabado de cortar en un árbol del Paraíso. Las reuniones eran ceremonias rituales. Más de una vez me dije que había llegado a ellas veinte años tarde. Pero el rescoldo de la gran hoguera que fue el surrealismo todavía calentaba mis huesos y encendía mi imaginación.

El surrealismo se presentó como una revolución y una ruptura. Lo fue. Incluso puede decirse que, en esa historia de sucesivas rupturas que ha sido la poesía moderna desde el romanticismo, el surrealismo fue la gran y última ruptura. Todo lo que ha venido después ha sido combinaciones y recreaciones. El surrealismo fue, además, una tradición. En los primeros tiempos este hecho pasó casi desapercibido pero Breton no tardó en darse cuenta y lo asumió con valerosa lucidez, primero de modo paulatino y con mayor decisión a medida que pasaban los años. Dije antes que desde mi primer contacto con el grupo, en México, me había fascinado el carácter tradicional del surrealismo; ya en París y en las postrimerías del movimiento, vi con mayor claridad todo lo que unía a las sectas gnósticas de los primeros siglos, al hermetismo neoplatónico del Renacimiento y a la intrincada y poderosa red subterránea

del iluminismo que atraviesa los siglos XVIII y XIX. Doble faz del surrealismo: fue una revolución, algo que comienza, y una tradición, algo que regresa.

México, 1991

ESTRELLA DE TRES PUNTAS: EL SURREALISMO

ES REVELADOR que los organizadores de este ciclo de conferencias hayan pensado que el surrealismo es uno de los grandes temas de nuestra época.¹ Día a día se hace más patente que la casa construida por la civilización occidental se nos ha vuelto prisión, laberinto sangriento, matadero colectivo. No es extraño, por tanto, que pongamos en entredicho a la realidad y que busquemos una salida. El surrealismo no pretende otra cosa: es un poner en radical entredicho a lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad, tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida. No, ciertamente, en busca de la salvación, sino de la *verdadera vida*. Al mundo de “robots” de la sociedad contemporánea el surrealismo opone los fantasmas del deseo, dispuestos siempre a encarnar en un rostro de mujer. Pero hace cinco o seis años esta conferencia habría sido imposible. Graves críticos —enterradores de profesión y, como siempre,

1. “Los grandes temas de nuestro tiempo”, serie de conferencias organizada por la Universidad Nacional de México en 1954.

demasiado apresurados— nos habían dicho que el surrealismo era un movimiento pasado. Su acta de defunción había sido extendida, no sin placer, por los notarios del espíritu. Para descanso de todos, el surrealismo dormía ya el sueño eterno de las otras escuelas de principios de siglo: futurismo, cubismo, imaginismo, dadaísmo, ultraísmo, etcétera. Bastaba, pues, con que el historiador de la literatura pronunciase su pequeño elogio fúnebre para que, ya tranquilos, volviésemos a los quehaceres diarios. Lo maravilloso cotidiano había muerto. En realidad, nunca había existido. Existía sólo lo cotidiano: la moral del trabajo, el “ganarás el pan con el sudor de tu frente”, el mundo sólido del humanismo clásico y de la prodigiosa ciencia atómica.

Pero el cadáver estaba vivo. Tan vivo, que ha saltado de su fosa y se ha presentado de nuevo ante nosotros, con su misma cara terrible e inocente, cara de tormenta súbita, cara de incendio, cara y figura de hada en medio del bosque encantado. Seguir a esa muchacha que sonríe y delira, internarse con ella en las profundidades de la espesura verde y oro, en donde cada árbol es una columna viviente que canta, es volver a la infancia. Seguir ese llamado es partir a la reconquista de los poderes infantiles. Esos poderes —más grandes quizá que los de nuestra ciencia orgullosa— viven intactos en cada uno de nosotros. No son un tesoro escondido sino la misteriosa fuerza que hace de la gota de rocío un diamante y del diamante el zapato de Cenicienta. Constituyen nuestra manera propia de ser y se llaman: imaginación y

deseo. El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la encarnación de su sueño. Movidado por el deseo, aspira a fundirse con esa imagen y, a su vez, convertirse en imagen. Juego de espejos, juego de ecos, cuerpos que se deshacen y recrean in-fatigablemente bajo el sol inmóvil del amor. La máxima de Novalis: “el hombre es imagen”, la ha hecho suya el surrealismo. Pero la recíproca también es verdadera: *la imagen encarna en el hombre*.

Nada más sintomático de cierto estado de espíritu contemporáneo que aceptar sin pestañear la presencia de tendencias que pueden calificarse de surrealistas a lo largo del pasado —el romanticismo alemán, la novela gótica inglesa, como ejemplos próximos— y en cambio negarse a reconocerlas en el presente. Ciertamente, hay un estilo surrealista que, perdido su inicial poder de sorpresa, se ha transformado en manera y receta. El surrealismo es uno de los frutos de nuestra época y no es invulnerable al tiempo; pero, asimismo, la época está bañada por la luz surrealista y su vegetación de llamas y piedras preciosas ha cubierto todo su cuerpo. Y no es fácil que esas lujosas cicatrices desaparezcan sin que desaparezca la época misma. Esas cicatrices forman una conste-

lación de obras a las que no es posible renunciar sin renunciar a nosotros mismos. Sin embargo, el surrealismo traspasa el significado de estas obras porque no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta.

En *Arcano 17*, André Breton habla de una estrella que hace palidecer a las otras: el lucero de la mañana, Lucifer, ángel de la rebelión. Su luz la forman tres elementos: la libertad, el amor y la poesía. Cada uno de ellos se refleja en los otros dos, como tres astros que cruzan sus rayos para formar una estrella única. Así, hablar de la libertad será hablar de la poesía y del amor. Movimiento de rebelión total, nacido de Dadá y su gran sacudimiento, el surrealismo se proclama como una actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana. A diferencia del dadaísmo, es también una empresa revolucionaria que aspira a transformar la realidad y, así, obligarla a ser ella misma. El surrealismo no parte de una teoría de la realidad; tampoco es una doctrina de la libertad. Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poner en acción la libre disposición del hombre en un cuerpo a cuerpo con lo real. Desde el principio la concepción surrealista no distingue entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación:

conocer es un acto que transforma aquello que se conoce. La actividad poética vuelve a ser una operación mágica.

Para nosotros el mundo real es un conjunto de objetos o entes. Antes de la Edad Moderna, ese mundo estaba dotado de una cierta intencionalidad, atravesado, por decirlo así, por la voluntad de Dios. Los hombres, la naturaleza y las cosas mismas estaban impregnadas de algo que las trascendía; poseían un valor: eran buenas o malas. La idea de utilidad —que no es sino la degradación moderna de la noción de bien— impregnó después nuestra idea de la realidad. Los entes y objetos que constituyen el mundo se nos han vuelto cosas útiles, inservibles o nocivas. Nada escapa a esta idea del mundo como un vasto utensilio: ni la naturaleza, ni los hombres, ni la mujer misma: todo es un para..., todos somos instrumentos. Y aquellos que en lo alto de la pirámide social manejan esta enorme y ruinosa maquinaria, también son utensilios, también son herramientas que se mueven maquinalmente. El mundo se ha convertido en una gigantesca máquina que gira en el vacío, alimentándose sin cesar de sus detritus. Pues bien, el surrealismo se rehúsa a ver al mundo como un conjunto de cosas buenas y malas, unas henchidas del ser divino y otras roídas por la nada; de ahí su anticristianismo. Asimismo, se niega a ver la realidad como un conglomerado de cosas útiles o nocivas; de ahí su anticapitalismo. Las ideas de moral y utilidad le son extranjeras. Finalmente, tampoco considera el mundo a la manera del hombre

de ciencia puro, es decir, como un objeto o grupo de objetos desnudos de todo valor, desprendidos del espectador. Nunca es posible ver el objeto en sí; siempre está iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo empuña. El objeto, instalado en su realidad irrisoria como un rey en un volcán, de pronto cambia de forma y se transforma en otra cosa. El ojo que lo mira lo ablanda como cera; la mano que lo toca lo modela como arcilla. El objeto se subjetiviza. O como dice un héroe de Arnim: “Discierno con pena lo que veo con los ojos de la realidad de lo que veo con los ojos de la imaginación”. Evidentemente se trata de los mismos ojos, sólo que sirviendo a poderes distintos. Y así se inicia una vasta transformación de la realidad. Hijo del deseo, nace el objeto surrealista: la asamblea de montes es otra vez cena de gigantes; las manchas de la pared cobran vida, se echan a volar y son un ejército de aves que con sus picos horribles desgarran el vientre de la hermosa encadenada.

Las imágenes del sueño proporcionan ciertos arquetipos para esta subversión de la realidad. Y no sólo las del sueño; otros estados análogos, desde la locura hasta el ensueño diurno, provocan rupturas y reacomodaciones de nuestra visión de lo real. Consecuentes con este programa, Breton y Eluard reproducen en el libro *La Inmaculada Concepción* el pensamiento de los enfermos mentales; durante una época Dalí se sirve de la “paranoia crítica”; Aragon escribe *Una ola de sueños*.

En efecto, se trataba de una inundación de imágenes destinadas a quebrantar la realidad. Otro de los procedimientos para lograr la aparición de lo insólito consiste en desplazar un objeto ordinario de su mundo habitual (“el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”). Ningún arma más poderosa que la del humor: al absurdo del mundo la conciencia responde con otro y el humor establece así una suerte de “empate” entre objeto y sujeto. Todos estos métodos —y otros muchos— no eran, ni son, ejercicios gratuitos de carácter estético. Su propósito es subversivo: abolir esta realidad que una civilización vacilante nos ha impuesto como la sola y única verdadera.

El carácter destructivo de estas operaciones no es sino un primer paso; su fin último es desnudar la realidad, despojarla de sus apariencias, para que muestre al fin su verdadero rostro. “El ser ama ocultarse”: la poesía se propone hacerlo reaparecer. De alguna manera, en algún momento privilegiado, la realidad escondida se levanta de su tumba de lugares comunes y coincide con el hombre. En ese momento paradisiaco, por primera y única vez, un instante y para siempre, somos de verdad. Ella y nosotros. Arrasado por el humor y recreado por la imaginación, el mundo no se presenta ya como un “horizonte de utensilios” sino como un campo magnético. Todo está vivo: todo habla o hace signos; los objetos y las palabras se unen o separan conforme a ciertas llamadas misteriosas; la yedra que asalta el muro es la cabellera verde y dorada de Melusina. Espacio y tiempo

vuelven a ser lo que fueron para los primitivos: una realidad viviente, dotada de poderes nefastos o benéficos, algo, en suma, concreto y cualitativo, no una simple extensión mensurable.

Mientras el mundo se torna maleable al deseo, escapa de las nociones utilitarias y se entrega a la subjetividad, ¿qué ocurre con el sujeto? Aquí la subversión adquiere una tonalidad más peligrosa y radical. Si el objeto se subjetiviza, el yo se disgrega. “Desde Arnim —dice Breton—, toda la historia de la poesía moderna es la de las libertades que los poetas se han tomado con la idea del yo soy.” Y así es: al margen de un retrato de Nerval aparece, de su puño y letra, una frase que años más tarde, apenas modificada, servirá también de identificación para Rimbaud. Nerval escribió: “Yo soy el otro”; y Rimbaud: “Yo es otro”. Y no se hable de coincidencias: se trata de una afirmación que viene de muy lejos y que, desde Blake y los románticos alemanes, todos los poetas han repetido incansablemente. La idea del doble —que ha perseguido a Kafka y a Rilke— se abre paso en la conciencia de un poeta tan aparentemente insensible al otro mundo como Guillaume Apollinaire:

*Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Un jour je m'attendais moi-même
Pour que je sache enfin celui-là que je suis...*

El casi enternecido asombro con que Apollinaire se espera a sí mismo, se transforma en el rabioso horror de Antonin Artaud: “transpirando la argucia de sí mismo a sí mismo”. En un libro de Benjamin Péret, *Je sublime*, la corriente temporal del yo se dispersa en mil gotas coloreadas, como el agua de una cascada a la luz solar. A más de dos mil años de distancia, la poesía occidental descubre algo que constituye la enseñanza central del budismo: el yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos.

La sistemática destrucción del yo —o mejor dicho: la objetivización del sujeto— se realiza a través de diversas técnicas. La más notable es la escritura automática; o sea: el dictado del pensamiento no dirigido, emancipado de las interdicciones de la moral, la razón o el gusto artístico. Nada más difícil que llegar a este estado de suprema distracción. Todo se opone a este frenesí pasivo, desde la presión del exterior hasta nuestra propia censura interior y el llamado “espíritu crítico”. Tal vez no sea impertinente decir aquí lo que pienso de la “escritura automática”, después de haberla practicado algunas veces. Aunque se pretende que constituye un método experimental, no creo que sea ni lo uno ni lo otro. Como experiencia me parece irrealizable, al menos en forma absoluta. Y más que método la considero una meta: no es un procedimiento para llegar a un estado de perfecta espontaneidad e inocencia sino que, si fuese realizable, sería ese estado de inocencia. Ahora bien, si alcanzamos esa inocencia —si hablar, soñar,

pensar y obrar se han vuelto ya lo mismo—, ¿a qué escribir? El estado a que aspira la “escritura automática” excluye toda escritura. Pero se trata de un estado inalcanzable. En suma, practicarla efectivamente y no como ejercicio psicológico, exigiría haber logrado una libertad absoluta, o lo que es lo mismo, una dependencia no menos absoluta: un estado que suprimiría las diferencias entre el yo, el superego y el inconsciente. Algo contrario a nuestra naturaleza psíquica. No niego, claro está, que en forma aislada, discontinua y fragmentaria, no nos dé ciertas revelaciones preciosas sobre el funcionamiento del lenguaje y del pensamiento. En este sentido quizá Breton tenga razón al insistir en que, a pesar de todo, es uno de los modos más seguros “para devolver a la palabra humana su inocencia y su poder creador originales”. Por lo demás, ningún escritor negará que casi siempre sus mejores frases, sus imágenes más puras, son aquellas que surgen de pronto en medio de su trabajo como misteriosas ocurrencias. Y lo mismo sucede en nuestra vida diaria: siempre hay una extraña intrusión, una dichosa o nefasta “casualidad”, que vuelve irrisorias todas las previsiones del sentido común. Más allá de su dudoso valor como método de creación, la escritura automática puede compararse a los ejercicios espirituales de los místicos y, sobre todo, a las prácticas del budismo zen: se trata de llegar a un estado paradójico de pasividad activa, en el que el “yo pienso” es substituido por un misterioso “se piensa”. Lo importante, así, es lograr la ruptura de esa ficticia

personalidad que el mundo nos impone o que nosotros mismos hemos creado para defendernos del exterior. El yo nos aplasta y esconde nuestro verdadero ser. Negar al yo no es negar al ser:

Suis-je Amour ou Phébus? Lusignan ou Biron?

La renuncia a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista. El poeta es ya todos los hombres. La naturaleza arroja sus máscaras y se revela tal cual es. La tentativa por “ser todos los hombres”, presente en la mayoría de los grandes poetas, se alía necesariamente a la destrucción del yo. La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo. El surrealismo intenta resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior, creando objetos que son interiores y exteriores a la vez. Si mi voz ya no es mía, sino la de todos, ¿por qué no lanzarse a una nueva experiencia: la poesía colectiva? En verdad, la poesía siempre ha sido hecha por todos. Los mitos poéticos, las grandes imágenes de la poesía en todas las lenguas, son un objeto de comunión colectiva. Los surrealistas no sólo quieren participar en las creaciones poéticas: aspiran a convertir esa participación en una nueva forma de creación. Varios libros de poemas fueron escritos colectivamente por Breton, Eluard, Char y otros. Al mismo tiempo, aparecen los juegos

poéticos y plásticos, todos ellos destinados a hacer surgir, por medio del choque de dos o más voluntades poéticas, la imagen deslumbrante.

Los primeros años de la actividad surrealista fueron muy ricos. No solamente modificaron la sensibilidad de la época sino que hicieron surgir una nueva poesía y una nueva pintura. Pero no se trataba de crear un nuevo arte sino un hombre nuevo. Ahora bien, la Edad de Oro no aparecía entre los escombros de esa realidad tan furiosamente combatida. Al contrario, la condición del hombre era cada vez más atroz. Al período que inicia el *Primer manifiesto* sucede otro, presidido por preocupaciones de orden social. En el ánimo de Breton, Aragon y sus amigos se instala una duda: la emancipación del espíritu humano, meta del surrealismo, ¿no exige una previa liberación de la condición social del hombre? Tras varias tormentas interiores, el surrealismo decide adherirse a las posiciones de la Tercera Internacional. Y así, *La Revolución Surrealista* se transforma en *El Surrealismo al servicio de la Revolución*. Sin embargo, los revolucionarios políticos no mostraron mucha simpatía por servidores tan independientes. La máquina burocrática del Partido Comunista acabó por rechazar a todos aquellos que no pudieron o no quisieron someterse. Durante algunos años las rupturas suceden a las tentativas de conciliación. Al final se vio claro que toda síntesis era imposible. Sin duda el carácter cada vez más autoritario y antidemocrático del comunismo estalinista, la estrechez y rigidez de sus

doctrinas estético-políticas y, sobre todo, la represión de que fueron síntoma, entre otros, los Procesos de Moscú, contribuyeron a hacer irreparable la ruptura. Aun así, por unos años más, el surrealismo coincidió con las tesis fundamentales del marxismo, tal como las representaba Lev Trotski. En 1938 Breton lo visita en México y redacta con el viejo revolucionario un famoso manifiesto: *Por un arte revolucionario independiente*. (Este texto apareció en todo el mundo con las firmas de André Breton y Diego Rivera.)

A pesar de la amplitud y generosidad de miras de Lev Trotski, la verdad es que demasiadas cosas separaban al materialismo histórico de la posición surrealista. La imposibilidad de participar directamente en la lucha social fue, y es, una herida para el surrealismo. En un libro reciente Breton vuelve sobre el tema, no sin amargura: “La historia dirá si esos que reivindican hoy el monopolio de la transformación social del mundo trabajan por la liberación del hombre o lo entregan a una esclavitud peor. El surrealismo, como movimiento definido y organizado en vista de una voluntad de emancipación más amplia, no pudo encontrar un punto de inserción en su sistema...” Reducido a sus propios medios, el surrealismo no ha cesado de afirmar que la liberación del hombre debe ser total. En el seno de una sociedad en la que realmente hayan desaparecido los señores, nacerá una poesía que será creación colectiva, como los mitos del pasado. Asistirá el hombre entonces a la reconciliación del pensamiento y la acción, el deseo y el fruto,

la palabra y la cosa. La escritura automática dejaría de ser una aspiración: hablar sería crear.

El surrealismo pone en tela de juicio a la realidad; pero la realidad también pone en tela de juicio a la libertad del hombre. Hay series de acontecimientos independientes entre sí que, en ciertos sitios y momentos privilegiados, se cruzan. ¿Cuál es el significado de lo que se llama destino, casualidad o, para emplear el lenguaje de Hegel, *azar objetivo*? En varios libros —*Nadja*, *El loco amor*, *Los vasos comunicantes*— Breton señala el carácter extraño de ciertos encuentros. ¿Se trata de meras coincidencias? Semejante manera de resolver el problema revelaría una suerte de realismo ingenuo o de positivismo primario. Lugar en que se cruzan la libertad y la necesidad, ¿qué es el azar objetivo? Engels había dicho: “La casualidad no puede ser comprendida sino ligada con la categoría del azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad”. Para Breton el azar objetivo es el punto de intersección entre el deseo —o sea: la libertad humana— y la necesidad exterior. No creo que nadie haya ofrecido una respuesta definitiva a este “problema de problemas”. Pero si la respuesta de Breton no logra satisfacernos, su pregunta no cesa de hostigarnos. Todos hemos sido héroes o testigos de encuentros inexplicables. Esos encuentros son, para citar hallazgos de personas muy alejadas de las preocupaciones surrealistas, el virus para Pasteur, la penicilina para Fleming, una rima para Valéry. Y en nuestra vida diaria, ¿no es el amor, de manera soberana, la ardiente

encarnación del azar objetivo? Las preguntas que hacían Breton y Eluard en la revista *Minotauro*: “¿Cuál ha sido el encuentro capital de su vida?; ¿hasta qué punto ese encuentro le ha dado la impresión de lo necesario o lo fortuito?”, las podemos repetir todos. Y estoy seguro de que la mayoría respondería que ese encuentro capital, decisivo, destinado a marcarnos para siempre con su garra dorada, se llama: amor, persona amada. Y ninguno de nosotros podría afirmar con entera certeza si ese encuentro fue fortuito o necesario. Los más diríamos que, si fue fortuito, tenía toda la fuerza inexorable de la necesidad; y, si fue necesario, poseía la deliciosa indeterminación de lo fortuito. El azar objetivo es una forma paradójica de la necesidad, la forma por excelencia del amor: conjunción de la doble soberanía de libertad y destino. El amor nos revela la forma más alta de la libertad: libre elección de la necesidad.

El amor es exclusivo y único porque en la persona amada se enlazan libertad y necesidad. En uno de sus libros más hermosos, *El loco amor*, Breton ha puesto de relieve la naturaleza absorbente, total, del amor único: “delirio de la presencia absoluta en el seno de la naturaleza reconciliada”. El verdadero amor, el amor libre y liberador, es siempre exclusivo e impide toda caída en la infidelidad: “No hay sofisma tan temible como el que afirma que el acto sexual va necesariamente acompañado de una caída del potencial amoroso entre dos seres, caída cuya repetición los arrastraría progresivamente a cansarse el uno del otro... Es fácil discernir los dos

errores fundamentales que originan este modo de ver: uno es social; otro, moral. El error social, que no podría remediarse sin la destrucción de las bases económicas de la sociedad actual, procede de que la elección inicial hoy no está realmente permitida y, en la medida en que excepcionalmente tiende a imponerse, se produce en una atmósfera de no elección, hostil a su triunfo... El error moral nace de la incapacidad en que se halla la mayoría de los hombres para librarse de toda preocupación ajena al amor, de todo temor como de toda duda... La experiencia del artista, como la del sabio, es aquí de gran ayuda: ambas revelan que todo lo que se edifica y perdura ha exigido, de antemano, *para ser*, un total abandono. El amor debe perder ese gusto amargo que no tiene, por ejemplo, el ejercicio de la poesía. Tal empresa no podrá llevarse a cabo plenamente mientras no se haya abolido, a escala universal, la infame idea cristiana del pecado". Es decir, se trata de reconquistar la inocencia. No es extraño que otro gran contemporáneo de Breton, el inglés D.H. Lawrence, se exprese en términos semejantes. El verdadero tema de nuestro tiempo —y el de todos los tiempos— es el de la reconquista de la inocencia por el amor.

¡Despojar al amor "de ese sabor amargo que no tiene la poesía"! ¿Qué es, entonces, la poesía para Breton? Él mismo nos lo dice en un poema:

La poesía se hace en el lecho como el amor
Sus sábanas deshechas son la aurora de las cosas

La poesía se hace en los bosques

.....

El abrazo poético como el abrazo carnal

Mientras duran

Prohíben caer en la miseria del mundo.

Poesía y amor son actos semejantes. La experiencia poética y la amorosa nos abren las puertas de un instante eléctrico. Allí el tiempo no es sucesión; ayer, hoy y mañana dejan de tener significado: sólo hay un siempre que es también un aquí y un ahora. Caen los muros de la prisión mental; espacio y tiempo se abrazan, se entretejen y despliegan a nuestros pies una alfombra viviente, una vegetación que nos cubre con sus mil manos de hierba, que nos desnuda con sus mil ojos de agua. El poema, como el amor, es un acto en el que nacer y morir, esos dos extremos contradictorios que nos desgarran y hacen de tal modo precaria la condición humana, pactan y se funden. Amar es morir, han dicho nuestros místicos; pero también, y por eso mismo, es nacer. El carácter inagotable de la experiencia amorosa no es distinto al de la poesía. René Char escribe: "El poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo".

Todo el ser participa en el encuentro erótico, bañado de su luz cegadora. Y cuando la tensión desaparece y la ola nos deposita en la orilla de lo cotidiano, esa luz aún brilla y nos entreabre la cortina de nuestra condición. Entonces nos reconocemos y recordamos lo que

realmente somos. La “vida anterior” regresa: es una mujer, la morada terrestre del hombre, la diosa de pechos desnudos que sonríe a la orilla del Mediterráneo, mientras el agua del “mar se mezcla al sol”; es Xochiquetzal, la de las faldas de hojas de maíz y fuego, la de la falda de bruma, cuerpo de centella en la tormenta; es Perséfone que asciende del abismo de donde ha cortado el narciso, la flor del deseo. Paul Eluard revela la identidad entre amor y poesía:

Tú das al mundo un cuerpo siempre el mismo
El tuyo
Tú eres la semejanza

La mujer es la semejanza. Y yo diría: la correspondencia. Todo rima, todo se llama y se responde. Como lo creían los antiguos, y lo han sostenido siempre los poetas y la tradición oculta, el universo está compuesto por contrarios que se unen y separan conforme a cierto ritmo secreto. El conocimiento poético —la imaginación, la facultad productora de imágenes en cuyo seno los contrarios se reconcilian— nos deja vislumbrar la analogía cósmica. Baudelaire decía: “La imaginación es la más científica de nuestras facultades porque sólo ella es capaz de comprender la analogía universal, aquello que una religión mística llamaría la correspondencia... La naturaleza es un Verbo, una alegoría, un modelo...”. La obsesionante repetición de imágenes y mitos a través de los siglos, por individuos y pueblos que no se

han conocido entre ellos, no puede razonablemente explicarse sino aceptando el carácter arquetípico del universo y de la palabra poética. Ciertamente, el hombre ha perdido la llave maestra del cosmos y de sí mismo; desgarrado en su interior, separado de la naturaleza, sometido al tormento del tiempo y el trabajo, esclavo de sí mismo y de los otros, rey destronado, perdido en un laberinto que parece no tener salida, el hombre da vueltas alrededor de sí mismo incansablemente. A veces, por un instante duramente arrebatado al tiempo, cesa la pesadilla. La poesía y el amor le revelan la existencia de ese alto lugar en donde, como dice el *Segundo manifiesto*: “La vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo in-comunicable, lo alto y lo bajo dejarán de ser percibidos contradictoriamente”.

Todavía no es tiempo de hacer uno de esos balances que tanto aman los críticos y los historiadores. Hoy nadie se atreve a negar que el surrealismo ha contribuido de manera poderosa a formar la sensibilidad de nuestra época. Además, esa sensibilidad, en buena parte, es creación suya. Pero la empresa surrealista no se ha limitado únicamente a expresar las tendencias más ocultas de nuestro tiempo y anticipar las venideras; este movimiento se proponía encarnar en la historia y transformar el mundo con las armas de la imaginación y la poesía. No ha sido otra la tentativa de los más grandes poetas de Occidente. Frente a la ruina del mundo sagrado medieval y, simultáneamente, cara al desierto

industrial y utilitario que ha erigido la civilización racionalista, la poesía moderna se concibe como un nuevo sagrado, fuera de toda Iglesia y fideísmo. Novalis había dicho: “La poesía es la religión natural del hombre”. Blake afirmó siempre que sus libros constituían las “sagradas escrituras” de la nueva Jerusalén. Fiel a esta tradición, el surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía. La tentativa surrealista se ha estrellado contra un muro. Colocar a la poesía en el centro de la sociedad, convertirla en el verdadero alimento de los hombres y en la vía para conocerse tanto como para transformarse, exige también una liberación total de la misma sociedad. Sólo en una sociedad libre la poesía será un bien común, una creación colectiva y una participación universal. El fracaso del surrealismo nos ilumina sobre otro, acaso de mayor envergadura: el de la tentativa revolucionaria. Allí donde las antiguas religiones y tiranías han muerto, renacen los cultos primitivos y las feroces idolatrías. Nadie sabe qué nos depararán los treinta o cuarenta años venideros. No sabemos si todo arderá, si brotará la espiga de la tierra quemada o si continuará el infierno frío que paraliza al mundo desde el fin de la guerra. Tampoco es fácil predecir el porvenir del surrealismo. Pero yo sé algo: como las sectas gnósticas de los primeros siglos cristianos, como la herejía cátara, como los grupos de iluminados del Renacimiento y la época romántica, como la tradición oculta que desde la Antigüedad no ha cesado de inquietar a los más altos

espíritus, el surrealismo —en lo que tiene de mejor y más valioso— seguirá siendo una invitación y un signo: una invitación a la aventura interior, al redescubrimiento de nosotros mismos; y un signo de inteligencia, el mismo que a través de los siglos nos hacen los grandes mitos y los grandes poetas. Ese signo es un relámpago: bajo su luz convulsa entrevemos algo del misterio de nuestra condición.

México, 1954

DANTE relata con sencillez y simplicidad que en el sueño el Amor le dicta e inspira sus poemas, y añade que esa revelación acaece a ciertas horas y dentro de circunstancias que hacen inequívoca y cierta de toda certidumbre la intervención de poderes superiores: “Al decir esas palabras desapareció y se interrumpió mi sueño. Y después, al volver sobre esta Visión, descubrí que la había experimentado a la novena hora del día; por lo que, aun antes de salir de mi aposento, resolví componer esa balada en la que cumpliría el mandato de mi Señor (el Amor); y entonces hice la balada que comienza así...”.¹ El valor de la cifra nueve posee para Dante un valor análogo al del número siete para Nerval.²

1. *Vita nuova*, XII.

2. Dante señala que a la edad de nueve años encuentra por primera vez a su amada; que tras otros nueve, precisamente a las nueve horas, la vuelve a ver; que las visiones ocurren a las nueve de la mañana o de la noche, que Beatriz muere el año noventa del siglo XIII, esto es, en un año que es nueve veces el número diez, cifra santa. Nerval, en diversos pasajes de *Aurélia*, subraya la importancia del siete en su vida.

Mas para el primero la repetición del nueve posee un sentido claro, aunque misterioso y sagrado, que no hace sino iluminar con más pura luz el carácter excepcional de su amor y la significación salvadora de Beatriz; para Nerval se trata de un número ambiguo, ora funesto, ora benéfico y sobre cuyo verdadero sentido es imposible decidirse. Dante acepta la revelación y se sirve de ella para descubriarnos los arcanos del cielo y del infierno; Nerval se sobrecoge fascinado, y no pretende tanto comunicarnos sus visiones como saber qué es la revelación: “Resolví fijar mi sueño y descubrir su secreto. ¿Por qué no, me dije, forzar al fin estas puertas místicas, armado con toda mi voluntad para dominar mis sensaciones en lugar de soportarlas? ¿No es posible vencer esta quimera atractiva y temible, imponer una regla a los espíritus que se burlan de nuestra razón?”. Para Dante la inspiración es un misterio sobrenatural que el poeta acepta con recogimiento, humildad y veneración. Para Nerval es una catástrofe y un misterio que nos provoca y reta. Un misterio que hay que develar. El tránsito entre “misterio por descifrar” y “problema por resolver” es insensible y lo harán los sucesores de Nerval.

La necesidad de reflexionar e inclinarse sobre la creación poética, para arrancarle su secreto, sólo puede explicarse como una consecuencia de la edad moderna. Mejor dicho, en esa actitud consiste la modernidad. Y la desazón de los poetas reside en su incapacidad para explicarse, como hombres modernos y dentro de nuestra

concepción del mundo, ese extraño fenómeno que parece negarnos y negar los fundamentos de la edad moderna: ahí, en el seno de la conciencia, en el yo, pilar del mundo, única roca que no se disgrega, aparece de pronto un elemento extraño y que destruye la identidad de la conciencia. Era necesario que nuestra concepción del mundo se tambalease, esto es, que la edad moderna entrase en crisis, para que pudiese plantearse de un modo cabal el problema de la inspiración. En la historia de la poesía ese momento se llama el surrealismo.

El surrealismo se presenta como una radical tentativa por suprimir el duelo entre sujeto y objeto, forma que asume para nosotros lo que llamamos realidad. Para los antiguos el mundo existía con la misma plenitud que la conciencia y sus relaciones eran claras y naturales. Para nosotros su existencia asume la forma de disputa encarnizada: por una parte, el mundo se evapora y se convierte en imagen de la conciencia; por la otra, la conciencia es un reflejo del mundo. La empresa surrealista es un ataque contra el mundo moderno porque pretende suprimir la contienda entre sujeto y objeto. Heredero del romanticismo, se propone llevar a cabo esa tarea que Novalis asignaba a “la lógica superior”: destruir la “vieja antinomia” que nos desgarró. Los románticos niegan la realidad —cáscara fantasmal de un mundo ayer henchido de vida— en provecho del sujeto. El surrealismo acomete también contra el objeto. El mismo ácido que disuelve al objeto disgrega al sujeto. No hay yo, no hay creador, sino una suerte de fuerza poética que sopla don-

de quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables.

La poesía la podemos hacer entre todos porque el acto poético es, por naturaleza, involuntario y se produce siempre como negación del sujeto. La misión del poeta consiste en atraer esa fuerza poética y convertirse en un cable de alta tensión que permita la descarga de imágenes. Sujeto y objeto se disuelven en beneficio de la inspiración. El “objeto surrealista” se volatiliza: es una cama que es un océano que es una cueva que es una ratonera que es un espejo que es la boca de Kali. El sujeto desaparece también: el poeta se transforma en poema, lugar de encuentro entre dos palabras o dos realidades. De este modo el surrealismo pretende romper, en sus dos términos, la contradicción y el solipsismo. Decidido a cortar por lo sano, se cierra todas las salidas: ni mundo ni conciencia. Tampoco conciencia del mundo o mundo en la conciencia. No hay escape, excepto el vuelo por el techo: la imaginación. La inspiración se manifiesta o actualiza en imágenes. Por la inspiración, imaginamos. Y al imaginar, disolvemos sujeto y objeto, nos disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción.

A diferencia de los poetas anteriores, que se limitan a sufrirla, el surrealismo esgrime la inspiración como un arma. Así, la transforman en idea y teoría. El surrealismo no es una poesía sino una poética y aún más, y más decisivamente, una visión del mundo. Revelación exterior, la inspiración rompe el dédalo subjetivista: es algo que nos asalta apenas la conciencia cabecea, algo que

irrumpe por una puerta que sólo se abre cuando se cierran las de la vigilia. Revelación interior, hace tambalear nuestra creencia en la unidad e identidad de esa misma conciencia: no hay yo y dentro de cada uno de nosotros pelean varias voces. La idea surrealista de la inspiración se presenta como una destrucción de nuestra visión del mundo, ya que denuncia como meros fantasmas los dos términos que la constituyen. Al mismo tiempo, postula una nueva visión del mundo, en la que precisamente la inspiración ocupa el lugar central. La visión surrealista del mundo se funda en la actividad, conjuntamente disociadora y recreadora, de la inspiración. El surrealismo se propone hacer un mundo poético, fundar una sociedad en la que el lugar central de Dios o la razón sea ocupado por la inspiración. Así, la verdadera originalidad del surrealismo consiste no solamente en haber hecho de la inspiración una idea sino, más radicalmente, una *idea del mundo*. Gracias a esta transmutación, la inspiración deja de ser un misterio indescifrable, una vana superstición o una anomalía y se vuelve una idea que no está en contradicción con nuestras concepciones fundamentales. Con esto no se quiere decir que la inspiración haya cambiado de naturaleza, sino que por primera vez nuestra idea de la inspiración no choca con el resto de nuestras creencias.

Todos los grandes poetas anteriores al surrealismo se habían inclinado sobre la inspiración, pretendiendo arrancarle su secreto —y este rasgo los distingue de los poetas barrocos, renacentistas y medievales—,

pero ninguno de ellos pudo insertar plenamente la inspiración dentro de la imagen que del mundo y de sí mismo se hace el hombre moderno. Había en todos residuos de las edades anteriores. Y más: para ellos la inspiración era regresar al pasado: hacerse medieval, griego, salvaje. El goticismo de los románticos, el arcaísmo general de la poesía moderna y, en fin, la figura del poeta como un desterrado en el seno de la ciudad parten de esa imposibilidad de aclimatar la inspiración. El surrealismo hace cesar la oposición y el destierro al afirmar la inspiración como una idea del mundo, sin postular su dependencia de un factor externo: Dios, Naturaleza, Historia, Raza, etc. La inspiración es algo que se da en el hombre, se confunde con su ser mismo y sólo puede explicarse por el hombre. Tal es el punto de partida del *Primer manifiesto*. Y en esto radica la originalidad, poco señalada hasta ahora, de la actitud de Breton y sus amigos.

Durante el “período de investigación” del movimiento —época del automatismo, la autohipnosis, los sueños provocados y los juegos colectivos—, los poetas adoptan una actitud doble ante la inspiración: la sufren, pero también la observan. Los más valerosos no vacilan en romper amarras para ir a buscarla a esos parajes de donde pocos vuelven. La actividad surrealista denunció la penuria de muchas de nuestras concepciones —señaladamente aquella que consiste en ver en toda obra humana un fruto de la “voluntad”— y mostró la sospechosa frecuencia con que intervienen las “distraccio-

nes”, las “casualidades” y los “descuidos” en los grandes descubrimientos. Con una fascinación que no excluye la lucidez, Breton ha tratado de desentrañar el misterioso mecanismo de lo que llama “azar objetivo”, sitio de encuentro entre el hombre y lo “otro”, campo de elección de la “otredad”. Mujer, imagen, ley matemática o biológica, todas esas Américas brotan en mitad del océano, cuando buscamos otra cosa o cuando hemos cesado de buscar. ¿Cómo y por qué se producen estos encuentros? Sabemos que hay un campo magnético, un punto de intersección y eso es todo. Sabemos que la “otra voz” se cuelga por los huecos que desampara la vigilancia de la atención, pero ¿de dónde viene y por qué nos deja de manera tan repentina como su misma llegada? A pesar del trabajo experimental del surrealismo, Breton confiesa que “seguimos tan poco informados como antes acerca del origen de esta voz”. Digamos de paso, que sí sabemos algo: cada vez que oímos “la voz”, cada vez que se produce el encuentro inesperado, parece que nos oímos a nosotros mismos y vemos lo que ya habíamos visto. Nos parece regresar, volver a oír, recordar. A reserva de volver sobre esta sensación de ya sabido, de ya oído y ya conocido que nos da la irrupción de la “otredad”, subrayemos que la confesión de ignorancia de Breton es preciosa entre todas: revela la íntima resistencia del autor de *Nadja* a la interpretación puramente psicológica de la inspiración. Y esto nos lleva a tratar de manera más concreta el tema de la inspiración de los surrealistas.

Desde el romanticismo, el yo del poeta había crecido en proporción directa al angostamiento del mundo poético. El poeta se sentía dueño de su poema con la misma naturalidad —y con la misma ausencia de legalidad— que el propietario de los productos de su suelo o de su fábrica. En respuesta al individualismo y al racionalismo que los preceden, los surrealistas acentúan el carácter inconsciente, involuntario y colectivo de toda creación. Inspiración y dictado del inconsciente se vuelven sinónimos: lo propiamente poético reside en los elementos inconscientes que, sin quererlo el poeta, se revelan en su poema. La poesía es pensamiento no-dirigido. Para romper el dualismo de sujeto y objeto, Breton acude a Freud: lo poético es revelación del inconsciente y, por tanto, no es nunca deliberado. Pero el problema que desvela a Breton es un falso problema, según ya lo había visto Novalis: abandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario; la pasividad entraña una actividad sobre la que la primera se apoya. No me parece abusivo descomponer la palabra pre-meditación para mostrar que se trata de un acto anterior a toda meditación en el que interviene algo que también podríamos llamar pre-reflexión. La crítica de Heidegger al maquinal e irreflexivo “ocuparse de útiles” —en el que la referencia última, la pre-ocupación radical del hombre: la muerte, no desaparece sino que, encubierta, sigue siendo el fundamento de toda ocupación— es perfectamente aplicable a la doctrina surrealista de la inspiración. Las revelaciones del inconsciente implican

una suerte de conciencia de esas revelaciones. Sólo por un acto libre y voluntario salen a la luz esas revelaciones, del mismo modo que la censura del ego entraña un saber previo de lo que va a ser censurado. Al reprimir ciertos deseos e impulsos lo hacemos a través de una voluntad que se enmascara y se disfraza, y por eso la volvemos “inconsciente”, para que no nos comprometa. En el momento de la liberación de ese “inconsciente”, la operación se repite, sólo que a la inversa: la voluntad vuelve a intervenir y a escoger, ahora escondida bajo la máscara de la pasividad. En uno y en otro caso interviene la conciencia; en uno y en otro hay una decisión, ya para hacer inconsciente aquello que nos ofende, ya para sacarlo a la luz. Esta decisión no brota de una facultad separada, voluntad o razón, sino que es la totalidad misma del ser la que se expresa en ella. La pre-meditación es el rasgo determinante del acto de crear y la que lo hace posible. Sin pre-meditación no hay inspiración o revelación de la “otredad”. Pero la pre-meditación es anterior a la voluntad, al querer o a cualquiera otra inclinación, consciente o inconsciente, del ánimo. Pues todo querer y desear, según ha mostrado Heidegger, tienen su raíz y fundamento en el ser mismo del hombre, que es ya y desde que nace un querer ser, una avidez permanente de ser, un continuo pre-ser-se. Y así, no es en el inconsciente ni en la conciencia, entendidas como “partes” o “compuestos” del hombre, ni tampoco en el impulso, en la pasividad o en el estar alerta, en donde podemos encontrar la fuente

de inspiración, porque todos ellos están fundados en el ser del hombre.

Breton siempre tuvo presente la insuficiencia de la explicación psicológica y aun en sus momentos de mayor adhesión a las ideas de Freud cuidó de reiterar que la inspiración era un fenómeno inexplicable para el psicoanálisis. La duda sobre las posibilidades de real comprensión que ofrece la psicología lo ha llevado a aventurarse en hipótesis ocultistas. Ahora bien, el ocultismo nos puede auxiliar sólo en la medida en que deja de serlo, es decir, cuando se hace revelación y nos muestra lo que oculta. Si la inspiración es un misterio, las explicaciones ocultistas la hacen doblemente misteriosa. El ocultismo se arroga, exactamente como la inspiración, el ser una revelación de la "otredad"; por tanto, es incompetente para explicarla, excepto por analogía. Si nos interesa saber qué es la inspiración, no basta con decir que es algo como la revelación que proclaman los ocultistas, ya que tampoco sabemos en qué consiste esa revelación. Por otra parte, no deja de ser reveladora la insistencia con que Breton acude a la posibilidad de una explicación oculta o sobrenatural. Esa insistencia delata su creciente insatisfacción ante la explicación psicológica tanto como la persistencia del fenómeno de la "otredad". Y así, no es tanto la idea de la inspiración lo que resulta valedero en Breton, cuanto el haber hecho de la inspiración una idea del mundo. Aunque no acierte a darnos una descripción del fenómeno, tampoco lo oculta ni lo reduce a un mero mecanismo psi-

cológico. Por ese tener en vilo a la “otredad”, la doctrina surrealista no termina en una sumaria, y a fin de cuentas superficial, afirmación psicológica sino que se abre en una interrogación. El surrealismo no sólo aclimató la inspiración entre nosotros como idea del mundo, sino que, por la misma y confesada insuficiencia de la explicación psicológica adoptada, hizo visible el centro mismo del problema: la “otredad”. En ella y no en la ausencia de pre-meditación radica acaso la respuesta.

Las dificultades que han experimentado espíritus como Novalis y Breton residen quizá en su concepción del hombre como algo dado, es decir, como dueño de una naturaleza: la creación poética es una operación durante la cual el poeta saca o extrae de su interior ciertas palabras. O, si se utiliza la hipótesis contraria, del fondo del poeta, en ciertos momentos privilegiados, brotan las palabras. Ahora bien, no hay tal fondo; el hombre no es una cosa y menos aún una cosa estática, inmóvil, en cuyas profundidades yacen estrellas y serpientes, joyas y animales viscosos. Flecha tendida, rasgando siempre el aire, siempre adelante de sí, precipitándose más allá de sí mismo, disparado, exhalado, el hombre sin cesar avanza y cae, y a cada paso es *otro* y él mismo. La “otredad” está en el hombre mismo. Desde esta perspectiva de incesante muerte y resurrección, de unidad que se resuelve en “otredad” para recomponerse en una nueva unidad, acaso sea posible penetrar en el enigma de la “otra voz”.

He aquí al poeta frente al papel. Es igual que tenga

plan o no, que haya meditado largamente sobre lo que va a escribir o que su conciencia esté tan vacía y en blanco como el papel inmaculado que alternativamente lo atrae y lo repele. El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojarse al vacío. Ya está solo el poeta. Todo lo que era hace un instante su mundo cotidiano y sus preocupaciones habituales, desaparece. Si el poeta de verdad quiere escribir y no cumplir una vaga ceremonia literaria, su acto lo lleva a separarse del mundo y a ponerlo todo —sin excluirse a él mismo— en entredicho. Pueden surgir entonces dos posibilidades: todo se evapora y desvanece, pierde peso, flota y acaba por disolverse; o bien, todo se cierra y se torna agresivamente objeto sin sentido, materia inasible e impenetrable a la luz de la significación. El mundo se abre; es un abismo, un inmenso bostezo; el mundo —la mesa, la pared, el vaso, los rostros recordados— se cierra y se convierte en un muro sin fisuras. En ambos casos, el poeta se queda solo, sin mundo en que apoyarse. Es la hora de crear de nuevo el mundo y volver a nombrar con palabras esa amenazante vaciedad exterior: mesa, árbol, labios, astros, nada. Pero las palabras también se han evaporado, también se han fugado. Nos rodea el silencio anterior a la palabra. O la otra cara del silencio: el murmullo insensato e intraducible, *the sound and the fury*, el parloteo, el ruido que no dice nada, que sólo dice: nada. Al quedarse sin mundo, el poeta se ha quedado sin palabras. Quizá, en este instante, retrocede

y da marcha atrás: quiere recordar el lenguaje, sacar de su interior todo lo que aprendió, aquellas hermosas palabras con las que, un momento antes, se abría paso en el mundo y que eran como llaves que le abrían todas las puertas. Pero ya no hay atrás, ya no hay interior. El poeta lanzado hacia adelante, tenso y atento, está literalmente fuera de sí. Y como él mismo, las palabras están más allá, siempre más allá, deshechas apenas las roza. Lanzado fuera de sí, nunca podrá ser uno con las palabras, uno con el mundo, uno consigo mismo. *Siempre es más allá*. Las palabras no están en parte alguna, no son algo dado, que nos espera. Hay que crearlas, hay que inventarlas, como cada día nos creamos y creamos al mundo. ¿Cómo inventar las palabras? Nada sale de nada. Incluso si el poeta pudiese crear de la nada, ¿qué sentido tendría hablar de “inventar un lenguaje”? El lenguaje es, por naturaleza, diálogo. El lenguaje es social y siempre implica, por lo menos, dos: el que habla y el que oye. Así, la palabra que inventa el poeta —esa que, por un instante que es todos los instantes, se había evaporado o se había convertido en objeto impenetrable— es la de todos los días. El poeta no la saca de sí. Tampoco le viene del exterior. No hay exterior ni interior, como no hay un mundo frente a nosotros: desde que somos, somos en el mundo y el mundo es uno de los constituyentes de nuestro ser. Y otro tanto ocurre con las palabras: no están ni dentro ni fuera, sino que son nosotros mismos, forman parte de nuestro ser. Son nuestro propio ser. Y por ser parte de nosotros, son aje-

nas, son de los otros: son una de las formas de nuestra “otredad” constitutiva. Cuando el poeta se siente desprendido del mundo y todo, hasta el lenguaje mismo, se le fuga y deshace, él mismo se fuga y se aniquila. Y en el segundo momento, cuando decide hacerle frente al silencio o al caos ruidoso y ensordecedor, y tartamudea y trata de inventar un lenguaje, él mismo es quien se inventa y da el salto mortal y renace y es otro. Para ser él mismo debe ser otro. Y lo mismo sucede con su lenguaje: es suyo por ser de los otros. Para hacerlo de veras suyo, recurre a la imagen, al adjetivo, al ritmo, es decir, a todo aquello que lo hace distinto. Así, sus palabras son suyas y no lo son. El poeta no escucha una voz extraña, su voz y su palabra son las extrañas: son las palabras y las voces del mundo, a las que él da nuevo sentido. Y no sólo sus palabras y su voz son extrañas; él mismo, su ser entero, es algo sin cesar ajeno, algo que siempre está siendo otro. La palabra poética es revelación de nuestra condición original porque por ella el hombre efectivamente se nombra otro, y así él es, al mismo tiempo, éste y aquél, él mismo y el otro.

El poema transparenta nuestra condición porque en su seno la palabra se vuelve algo exclusivo del poeta, sin dejar por eso de ser el mundo, esto es, sin dejar de ser palabra. De ahí que la palabra poética sea personal e instantánea —cifra del instante de la creación— tanto como histórica. Por ser cifra instantánea y personal, todos los poemas dicen lo mismo. Revelan un acto que sin cesar se repite: el de la incesante destrucción y creación

del hombre, su lenguaje y su mundo, el de la permanente “otredad” en que consiste ser hombre. Mas también, por ser histórica, por ser palabra en común, cada poema dice algo distinto y único: San Juan no dice lo mismo que Homero o Racine; cada uno alude a su mundo, cada uno recrea su mundo.

La inspiración es una manifestación de la “otredad” constitutiva del hombre. No está adentro, en nuestro interior, ni atrás, como algo que de pronto surgiera del limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante: es algo (o mejor: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y ese alguien es nuestro ser mismo. Y en verdad la inspiración no está en ninguna parte, simplemente *no* está, ni es algo: es una aspiración, un ir, un movimiento hacia adelante: hacia eso que somos nosotros mismos. Así, la creación poética es ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser. Esta libertad, según se ha dicho muchas veces, es el acto por el cual vamos más allá de nosotros mismos, para ser más plenamente. Libertad y trascendencia son expresiones, movimientos de la temporalidad. La inspiración, la “otra voz”, la “otredad” son, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin cesar. Inspiración, “otredad”, libertad y temporalidad son trascendencia. Pero son trascendencia, movimiento del ser ¿hacia qué? Hacia nosotros mismos. Cuando Baudelaire sostiene que la más “alta y filosófica de nuestras facultades es la imaginación”, afirma una verdad que, en otras palabras, puede decirse así: por la imaginación —es decir, por

nuestra capacidad, inherente a nuestra temporalidad esencial, para convertir en imágenes la continua avidez de encarnar de esa misma temporalidad— podemos salir de nosotros mismos, *ir más allá de nosotros al encuentro de nosotros*. En su primer movimiento la inspiración es aquello por lo cual dejamos de ser nosotros; en su segundo movimiento, este salir de nosotros es un ser nosotros más totalmente. La verdad de los mitos y de las imágenes poéticas —tan manifiestamente mentirosos— reside en esta dialéctica de salida y regreso, de “otredad” y unidad.

El hombre imanta el mundo. Por él y para él, todos los seres y objetos que lo rodean se impregnan de sentido: tienen un nombre. Todo apunta hacia el hombre. Pero el hombre ¿hacia dónde apunta? Él no lo sabe a ciencia cierta. Quiere ser otro, su ser lo lleva siempre a ir más allá de sí. Y el hombre pierde pie a cada instante, a cada paso se despeña y tropieza con ese otro que se imagina ser y que se le escapa entre las manos. Empédocles afirmaba que había sido hombre y mujer, roca y, “en el Salado, pez mudo”. No es el único. Todos los días oímos frases de este tenor: cuando Fulano se exalta es “irreconocible”, se “vuelve otra persona”. Nuestro nombre ampara también a un extraño, del que nada sabemos excepto que es nosotros mismos. El hombre es temporalidad y cambio: la “otredad” constituye su manera propia de ser. El hombre se realiza o cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original, anterior a la caída o des-

peño en el mundo, anterior a la escisión en yo y “otro”.

Lo distintivo del hombre no consiste tanto en ser un ente de palabras cuanto en esta posibilidad que tiene que de ser “otro”. Y porque puede ser otro es ente de palabras. Ellas son uno de los medios que posee para hacerse otro. Sólo que esta posibilidad poética sólo se realiza si damos el salto mortal, es decir, si efectivamente salimos de nosotros mismos y nos entregamos y perdemos en lo “otro”. Ahí, en pleno salto, el hombre, suspendido en el abismo, entre el esto y el aquello, por un instante fulgurante es esto y aquello, lo que fue y lo que será, vida y muerte, en un serse que es un pleno ser, una plenitud presente. El hombre ya es todo lo que quería ser: roca, mujer, ave, los otros hombres y los otros seres. Es imagen, nupcias de los contrarios, poema diciéndose a sí mismo. Es, en fin, la imagen del hombre encarnado en el hombre.

La voz poética, la “otra voz”, es mi voz. El ser del hombre contiene ya a ese otro que quiere ser. “La amada —dice Machado— es una con el amante, no al término del proceso erótico, *sino en su principio*.” La amada está ya en nuestro ser, como sed y “otredad”. Ser es erotismo. La inspiración es esa voz extraña que saca al hombre de sí mismo para ser todo lo que es, todo lo que desea: otro cuerpo, otro ser. La voz del deseo es la voz misma del ser, porque el ser no es sino deseo de ser. Más allá, fuera de mí, en la espesura verde y oro, entre las ramas trémulas, canta lo desconocido. Me llama. Mas lo desconocido es entrañable *y por eso sí sabemos, con un saber de recuer-*

do, de dónde viene y adónde va la voz poética. Yo ya estuve aquí. La roca natal guarda todavía las huellas de mis pisadas. El mar me conoce. Ese astro un día ardió en mi diestra. Conozco tus ojos, el peso de tus trenzas, la temperatura de tu mejilla, los caminos que conducen a tu silencio. Tus pensamientos son transparentes. En ellos veo mi imagen confundida con la tuya mil veces mil hasta llegar a la incandescencia. Por ti soy una imagen, por ti soy otro, por ti soy. Todos los hombres son este hombre que es otro y yo mismo. Yo es tú. Y también él y nosotros y vosotros y esto y aquello. Los pronombres de nuestros lenguajes son modulaciones, inflexiones de otro pronombre secreto, "indecible, que los sustenta a todos, origen del lenguaje, fin y límite del poema. Los idiomas son metáforas de ese pronombre original que soy yo y los otros, mi voz y la otra voz, todos los hombres y cada uno. La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. *Volver al Ser.*

México, 1956

Fragmento del capítulo del mismo nombre de *El arco y la lira*.

LA TENTATIVA más desesperada y total por romper el cerco y hacer de la poesía un bien común se produjo ahí donde las condiciones objetivas se habían hecho críticas: Europa, después de la primera guerra mundial. Entre todas las aventuras de ese momento, la más lúcida y ambiciosa fue el surrealismo. Examinarlo será dar cuenta, en su forma más extremada y radical, de las pretensiones de la poesía contemporánea.

El programa surrealista —transformar la vida en poesía y *operar* así una revolución decisiva en los espíritus, las costumbres y la vida social— no es distinto al proyecto de Friedrich von Schlegel y sus amigos: hacer poética la vida y la sociedad. Para lograrlo, unos y otros apelan a la subjetividad: la disgregación de la realidad objetiva, primer paso para su poetización, será obra de la inserción del sujeto en el objeto. La “ironía” romántica y el “humor” surrealista se dan la mano.

El amor y la mujer ocupan en ambos movimientos un lugar central: la plena libertad erótica se alía a la creencia en el amor único. La mujer abre las puertas de la

noche y de la verdad; la unión amorosa es una de las experiencias más altas del hombre y en ella el hombre toca las dos vertientes del ser: la muerte y la vida, la noche y el día. Las heroínas románticas, como esa maravillosa Karoline von Günderode, reencarnan en mujeres como Leonora Carrington. Las vicisitudes políticas son también parecidas: entre la reacción bonapartista y la Santa Alianza, Schlegel se entrega a Metternich y otros se refugian en el catolicismo; en dirección opuesta pero no menos negadora de su pasado, frente al mundo burgués y la reacción estalinista, poetas como Aragon y Eluard abrazan esta última. Los otros se dispersan (hasta que el campo de concentración o el manicomio se los tragan: Desnos y Artaud), continúan solos su aventura, acción y creación, como René Char o persisten, como Breton y Péret, en busca de una vía que concilie poesía y revolución.

No menos notables son las diferencias. Entre los surrealistas es menos aguda y amplia la mirada metafísica; incluso en Breton —el único con vocación realmente filosófica— la visión es parcial y desgarrada. La atmósfera que envuelve a los románticos es la filosofía alemana; al surrealismo, la poesía de Apollinaire, el arte contemporáneo, Freud y Marx. En cambio, la conciencia histórica de los surrealistas es más clara y profunda y su relación con el mundo más directa y arrojada. Los románticos terminan negando la historia y refugiándose en el sueño; los surrealistas no abandonan la partida —incluso si esto significa, según ocurre con Aragon,

someter la palabra a las necesidades de la acción. Diferencias y semejanzas se funden en una circunstancia común: ambos movimientos son una protesta contra la esterilidad espiritual del espíritu geométrico, coinciden con revoluciones que se transforman en dictaduras cesáreas o burocráticas y, en fin, constituyen tentativas por trascender razón y religión y fundar así un nuevo sagrado. Frente a crisis históricas semejantes son simultáneamente crepúsculo y alba. El primero delata la común insuficiencia del absolutismo y del espíritu jacobino; el segundo, el nihilismo último del capitalismo y los peligros del bolchevismo burocrático. No logran una síntesis, pero en plena tormenta histórica levantan la bandera de la poesía y el amor.

Como los románticos, los surrealistas atacan las nociones de objeto y sujeto. No es útil detenerse en la descripción de su actitud, expuesta ya en otro capítulo. Sí lo es, en cambio, subrayar que la afirmación de la inspiración como una manifestación del inconsciente y las tentativas por crear colectivamente poemas implican una socialización de la creación poética. La inspiración es un bien común; basta con cerrar los ojos para que fluyan las imágenes; todos somos poetas y *sí* hay que pedirle peras al olmo. Blake había dicho: *all men are alike in the poetic genius*. El surrealismo trata de mostrarlo acudiendo al sueño, al dictado del inconsciente y a la colectivización de la palabra. La poesía hermética de Mallarmé y Valéry —y la concepción del poeta como un elegido y un ser aparte— sufren una terrible

embestida: todos podemos ser poetas. “Devolvemos el talento que se nos presta. Habladme del talento de ese metro de platino, de ese espejo, de esa puerta... Nosotros no tenemos talento”, dice Breton en el *Primer manifiesto*. La destrucción del sujeto implica la del objeto. El surrealismo pone en entredicho las obras. Toda obra es una aproximación, una tentativa por alcanzar algo. Pero ahí donde la poesía está al alcance de todos, son superfluos los poemas y los cuadros. Todos los podemos hacer. Y más: todos podemos ser poemas. Vivir en poesía es ser poemas, ser imágenes. La socialización de la inspiración conduce a la desaparición de las obras poéticas, disueltas en la vida. El surrealismo no se propone tanto la creación de poemas como la transformación de los hombres en poemas vivientes.

Entre los medios destinados a consumir la abolición de la antinomia poeta y poesía, poema y lector, tú y yo, el de mayor radicalismo es la escritura automática. Destruída la cáscara del yo, rotos los tabiques de la conciencia, poseído por la otra voz que sube de lo hondo como un agua que emerge, el hombre regresa a aquello de que fue separado cuando nació la conciencia. La escritura automática es el primer paso para restaurar la edad de oro, en la que pensamiento y palabra, fruto y labios, deseo y acto son sinónimos. La “lógica superior” que pedía Novalis es la escritura automática: yo es tú, esto es aquello. La unidad de los contrarios es un estado en el que cesa el conocimiento, porque se ha fundido el que conoce con aquello que

es conocido: el hombre es un surtidor de evidencias.

La práctica de la escritura automática se enfrenta con varias dificultades. En primer término, es una actividad que se realiza en dirección contraria a todas las nociones vigentes en nuestro mundo; ataca, señaladamente, uno de los fundamentos de la moral corriente: el valor del esfuerzo. Por otra parte, la pasividad que exige el automatismo poético implica una decisión violenta: la voluntad de no intervenir. La tensión que se produce es insoportable y sólo unos cuantos logran llegar, si es que llegan, a ese estado de pasiva actividad. La escritura automática no está al alcance de todos. Y aun diré que su *práctica efectiva es imposible*, ya que supone la identidad entre el ser del hombre individual y la palabra, que es siempre social. Precisamente el equívoco del lenguaje reside en esa oposición. El lenguaje es simbólico porque trata de poner en relación dos realidades heterogéneas: el hombre y las cosas que nombra. La relación es doblemente imperfecta porque el lenguaje es un sistema de símbolos que reduce, por una parte, a equivalencias la heterogeneidad de cada cosa concreta y, por la otra, constriñe al hombre individual a servirse de símbolos generales. La poesía, precisamente, se propone encontrar una equivalencia (eso es la metáfora) en la que no desaparezcan ni las cosas en su particularidad concreta ni el hombre individual. La escritura automática es un método para alcanzar un estado de perfecta coincidencia entre las cosas, el hombre y el lenguaje; si ese estado se alcanzase, consistiría en una abolición de

la distancia entre el lenguaje y las cosas y entre el primero y el hombre. Pero esa distancia es la que engendra el lenguaje; si la distancia desaparece, el lenguaje se evapora. O dicho de otro modo: el estado al que aspira la escritura automática no es la palabra sino el silencio. No niego la espontaneidad ni el automatismo: son partes constitutivas de la pre-meditación o inspiración. El lenguaje *nos dice* —a condición de que lo digamos... Nuestro juicio sobre esta idea será menos severo si la insertamos dentro de la perspectiva histórica del surrealismo. El automatismo es otro nombre de esa recuperación de la conciencia enajenada que postula el movimiento revolucionario. En una sociedad comunista, el trabajo se transformaría poco a poco en arte; la producción de cosas sería también la creación de obras. Y a medida que la conciencia determinase a la existencia, todos seríamos poetas porque nuestros actos serían creaciones. La noche que es un “eterno poema” sería una realidad cotidiana y a pleno sol.

Ahora, tras la segunda guerra mundial y los años tensos que la han seguido, puede verse con mayor claridad en qué consistió el fracaso revolucionario del surrealismo. Ninguno de los movimientos revolucionarios del pasado había adoptado la forma cerrada del Partido Comunista; ninguna de las escuelas poéticas anteriores se había presentado como un grupo tan compacto y militante. El surrealismo no sólo se proclamó la voz poética de la Revolución, sino que identificó a ésta con la poesía. La nueva sociedad comunista sería una so-

ciudad surrealista, en la que la poesía circularía por la vida social como una fuerza perpetuamente creadora. Pero en la realidad histórica esa nueva sociedad había ya engendrado sus mitos, sus imágenes y un nuevo sagrado. Antes de que naciese el culto a los jefes, ya habían surgido los guardianes de los libros santos y una casta de teólogos e inquisidores. Finalmente, la nueva sociedad empezó a parecerse demasiado a las antiguas y muchos de sus actos recordaban no sólo el terror del Tribunal de Salud Pública sino las hazañas de los Faraones. Sin embargo, la transformación del Estado obrero de Lenin en inmensa y eficaz burocracia precipitó la ruptura, pero no fue su causa. Con Trotski en el poder las dificultades no habrían sido del todo diferentes. Basta leer *Literatura y revolución* para darse cuenta de que la libertad del arte también tenía para Trotski ciertos límites; si el artista los traspasa, el Estado revolucionario tiene el deber de cogerlo por los hombros y sacudirlo.¹ El compromiso era imposible, por las mismas razones que habían impedido a los poetas del siglo pasado toda unión permanente con la Iglesia, el Estado liberal o la burguesía.

A partir de esta ruptura, el surrealismo vuelve a ser lo que fueron los antiguos círculos poéticos: una so-

1. Años más tarde y ya en el exilio, Trotski modificó sus puntos de vista y afirmó que el único régimen posible para el artista sería el del anarquismo, la libertad absoluta, independientemente de las circunstancias por que atravesase el Estado revolucionario. Pero estas afirmaciones provienen de un hombre en la oposición.

ciudad semisecreta. Es cierto que Breton no ha cesado de afirmar la identidad última del movimiento revolucionario y el poético, mas su acción en el campo de la realidad ha sido esporádica y no ha llegado a influir en la vida política. Al mismo tiempo, no sería justo olvidar que, más allá de este fracaso histórico, la sensibilidad de nuestra época y sus imágenes —singularmente el triángulo incandescente que forman la libertad, el amor y la poesía— son en gran medida una creación del surrealismo y de su influencia sobre muchos poetas contemporáneos. Por lo demás, el surrealismo no es una supervivencia de la primera posguerra, ni un objeto arqueológico. En realidad, es la única tendencia que ha logrado llegar viva a la mitad del siglo, después de atravesar una guerra y una crisis espiritual sin paralelo. Lo que distingue al romanticismo y al surrealismo del resto de los movimientos literarios modernos es su poder de transformación y su capacidad para atravesar, subterráneamente, la superficie histórica y reaparecer de nuevo. No se puede enterrar al surrealismo porque no es una idea sino una dirección del espíritu humano. La decadencia innegable del estilo poético surrealista, transformado en receta, es la de una forma de arte determinada y no afecta esencialmente a sus poderes últimos. El surrealismo puede crear nuevos estilos, fertilizar los viejos o, incluso, prescindir de toda forma y convertirse en un método de búsqueda interior. Ahora bien, independientemente de lo que reserve el porvenir a este grupo y a sus ideas, es evidente que la soledad

sigue siendo la nota dominante de la poesía actual. La escritura automática, la edad de oro, la noche que es un festín eterno, el mundo de Shelley y Novalis, de Blake y Hölderlin, no está al alcance de los hombres. La poesía no ha encarnado en la historia, la experiencia poética es un estado de excepción y el único camino que le queda al poeta es el antiguo de la creación de poemas, cuadros y novelas. Sólo que este volver al poema no es un simple retorno, ni una restauración. Cervantes no reniega de don Quijote: asume su locura, no la vende por unas migajas de sentido común. El poema futuro, para ser de veras poema, deberá partir de la gran experiencia romántica. ¿Las preguntas que desde hace siglo y medio se hacen los más grandes poetas tienen una respuesta?

México, 1956

Fragmento de "El verbo desencarnado" capítulo de *El arco y la lira*.

ANDRÉ BRETON O LA BÚSQUEDA DEL COMIENZO

ESCRIBIR sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible. Además, sería indigno. Para él los poderes de la palabra no eran distintos a los de la pasión y ésta, en su forma más alta y tensa, no era sino lenguaje en estado de pureza salvaje: poesía. Breton: el lenguaje de la pasión —la pasión del lenguaje. Toda su búsqueda, tanto o más que exploración de territorios psíquicos desconocidos, fue la reconquista de un reino perdido: la palabra del principio, el hombre anterior a los hombres y las civilizaciones. El surrealismo fue su orden de caballería y su acción entera fue una *Quête du Graal*. La sorprendente evolución del vocablo *querer* expresa muy bien la índole de su búsqueda; querer viene de *quaerere* (buscar, inquirir) pero en español cambió pronto de sentido para significar voluntad apasionada, deseo. Querer: búsqueda pasional, amorosa. Búsqueda no hacia el futuro ni el pasado sino hacia ese centro de convergencia que es, simultáneamente, el origen y el fin de los tiempos: el día antes del comienzo y después del

fin. Su escándalo ante “la infame idea cristiana del pecado original” es algo más que una repulsa de los valores tradicionales de Occidente: es una afirmación de la inocencia original del hombre. Esto lo distingue de casi todos sus contemporáneos y de los que vinieron después. Para Bataille el erotismo, la muerte y el pecado son signos intercambiables que en sus combinaciones repiten, con aterradora monotonía, el mismo significado: la nadería del hombre, su irremediable abyección. También para Sartre el hombre es el hijo de una maldición, sea ontológica o histórica, llámese angustia o trabajo asalariado. Ambos son hijos rebeldes del cristianismo. La estirpe de Breton es otra. Por su vida y su obra no fue tanto un heredero de Sade y Freud como de Rousseau y Eckhart. No fue un filósofo sino un poeta y, aún más, en el antiguo sentido de la expresión, un hombre de honor. Su intransigencia ante la idea del pecado original fue un punto de honra: le parecía que, efectivamente, era una *mancha*, algo que lesionaba no al ser sino a la dignidad humana. La creencia en el pecado era incompatible con su noción del hombre. Esta convicción, que lo opuso con gran violencia a muchas filosofías modernas y a todas las religiones, en el fondo también era religiosa: fue un acto de fe. Lo más extraño —debería decir: lo admirable— es que esa fe jamás lo abandonó. Denunció flaquezas, desfallecimientos y traiciones, pero nunca pensó que nuestra culpabilidad fuese congénita. Fue un hombre de partido sin la menor traza de maniqueísmo. Para Breton pecar y nacer no fueron sinónimos.

El hombre, aun el envilecido por el neocapitalismo y el pseudosocialismo de nuestros días, es un ser maravilloso porque, a veces, *habla*. El lenguaje es la marca, la señal — no de su caída sino de su esencial irresponsabilidad. Por la palabra podemos acceder al reino perdido y recobrar los antiguos poderes. Esos poderes no son nuestros. El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje. El sueño es propicio a la explosión de la palabra por ser un estado afectivo: su pasividad es actividad del deseo. El sueño es pasional. Aquí también su oposición al cristianismo fue de índole religiosa: el lenguaje, para decirse a sí mismo, aniquila la conciencia. La poesía no salva al yo del poeta: lo disuelve en la realidad más vasta y poderosa del habla. El ejercicio de la poesía exige el abandono, la renuncia al yo. Es lástima que el budismo no le haya interesado: esa tradición también destruye la ilusión del yo, aunque no en beneficio del lenguaje sino del silencio. (Debo añadir que ese silencio es palabra callada, silencio que no cesa de emitir significados desde hace más de dos mil años.) Recuerdo al budismo porque creo que la “escritura automática” es algo así como un equivalente moderno de la meditación budista; no pienso que sea un método para escribir poemas y tampoco es una receta retórica: es un ejercicio psíquico, una convocación y una invocación destinadas a abrir las esclusas de la corriente verbal. El automatismo poético, según lo subrayó varias veces el mismo Breton, colinda con el ascetismo: implica un estado de difícil pasividad

que, a su vez, exige la abolición de toda crítica y autocrítica. Es una crítica radical de la crítica, un poner en entredicho a la conciencia. A su manera, es una vía purgativa, un método de negación tendiente a provocar la aparición de la verdadera realidad: el lenguaje primordial.

El fundamento de la “escritura automática” es la creencia en la identidad entre hablar y pensar. El hombre no habla porque piensa sino que piensa porque habla; mejor dicho, hablar no es distinto de pensar: hablar es pensar. Breton justifica su idea con esta observación: *nous ne disposons spontanément pour nous exprimer que d'une seule structure verbale excluant de la manière la plus catégorique toute autre structure apparemment chargée du même sens.*¹ La primera objeción que podría oponerse a esta fórmula tajante es el hecho de que tanto en el habla diaria como en la prosa escrita nos encontramos con frases que pueden decirse con otras palabras o con las mismas, pero dispuestas en un orden distinto. Breton respondería, con razón, que entre una y otra versión no sólo cambia la estructura sintáctica sino que la idea misma se modifica, así sea de manera imperceptible. Todo cambio en la estructura verbal produce un cambio de significado. En un sentido riguroso, lo que llamamos sinónimos no son sino

1. “No disponemos espontáneamente para expresarnos más que una *sola* estructura verbal que excluye de la manera más categórica cualquier otra estructura aparentemente cargada del mismo sentido.”

traducciones o equivalencias en el interior de una lengua; y lo que llamamos traducción es traslación o interpretación. Palabras como *nirvana*, *dharma*, *tao* o *jén* son realmente intraducibles; lo mismo ocurre con *física*, *naturaleza*, *democracia*, *revolución* y otros términos de Occidente que no tienen exacto equivalente en lenguas ajenas a nuestra tradición. A medida que la relación entre la estructura verbal y el significado es más íntima —matemáticas y poesía, para no hablar de lenguajes no articulados como la música y la pintura— la traducción es más y más difícil. En uno y otro extremo del lenguaje —la exclamación y la ecuación— es imposible separar al signo en sus dos mitades: significante y significado son lo mismo. Breton se opone así, tal vez sin saberlo, a Saussure: el lenguaje no es únicamente una convención arbitraria entre sonido y sentido, algo que empiezan a reconocer hoy los mismos lingüistas.

Las ideas de Breton sobre el lenguaje eran de orden mágico. No sólo nunca distinguió entre magia y poesía sino que pensó siempre que esta última era efectivamente una fuerza, una sustancia o energía capaz de cambiar la realidad. Al mismo tiempo, esas ideas poseían una precisión y una penetración que me atrevo a llamar científicas. Por una parte veía al lenguaje como una corriente autónoma y dotada de poder propio, una suerte de magnetismo universal; por la otra, concebía esa sustancia erótica como un sistema de signos regidos por la doble ley de la afinidad y la oposición, la semejanza y la alteridad. Esta visión no está muy alejada

de la de los lingüistas modernos: las palabras y sus elementos constitutivos son campos de energía, como los átomos y sus partículas. La atracción entre sílabas y palabras no es distinta a la de los astros y los cuerpos. La antigua noción de analogía reaparece: la naturaleza es lenguaje y éste, por su parte, es un doble de aquélla. Recobrar el lenguaje natural es volver a la naturaleza, antes de la caída y de la historia: la poesía es el testimonio de inocencia original. El *contrato social* se convierte, para Breton, en el acuerdo verbal, poético, entre el hombre y la naturaleza, la palabra y el pensamiento. Desde esta perspectiva se puede entender mejor esa afirmación tantas veces repetida: el surrealismo es un movimiento de liberación total, no una escuela poética. Vía de reconquista del lenguaje inocente y renovación del pacto primordial, la poesía es la escritura de fundación del hombre. El surrealismo es revolucionario porque es una vuelta al principio del principio.

Los primeros poemas de Breton ostentan las huellas de una lectura apasionada de Mallarmé. Ni en los momentos de mayor violencia y libertad verbales abandonó ese gusto por la palabra, a un tiempo precisa y preciosa. Palabra tornasol, lenguaje de reverberaciones. Fue un poeta “manierista”, en el buen sentido del término; dentro de la tradición europea está en la línea que descende de Góngora, Marino, Donne —poetas que no sé si leyó y que, me temo, su moral poética reprobaba. Esplendor verbal y violencia intelectual y pasional. Alianza extraña, pero no infrecuente, entre profecía y

esteticismo que convierte a sus mejores poemas en objetos de belleza y, al mismo tiempo, en testamentos espirituales. Tal es, quizá, la razón de su culto hacia Lautréamont, el poeta que encontró la *forma* de la explosión psíquica. De ahí también, aunque la juzgase inevitable y saludable como “necesidad revolucionaria”, su no oculta repugnancia por la brutalidad simplista de Dadá. Sus reservas frente a otros poetas eran de índole distinta. Su admiración hacia Apollinaire contiene un grano de reticencia porque para Breton la poesía era creación de realidades por la palabra y no mera invención verbal. Amaba la novedad y la sorpresa en arte, pero el término *invención* no era de su gusto; en cambio, en muchos de sus textos brilla con luz inequívoca el sustantivo *revelación*. Decir es la actividad más alta: revelar lo escondido, despertar la palabra enterrada, suscitar la aparición de nuestro doble, crear a ese otro que somos y al que nunca dejamos ser del todo.

Revelación es resurrección, exposición, iniciación. Es palabra que evoca el rito y la ceremonia. Excepto como medio de provocación, para injuriar al público o excitar a la rebelión, Breton detestó los espectáculos al aire libre: la fiesta debería celebrarse en las catacumbas. Cada una de las exposiciones surrealistas giró en torno a un eje contradictorio: escándalo y secreto, consagración y profanación. Consagración y conspiración son términos consanguíneos: la revelación es también rebelión. El *otro*, nuestro doble, niega la ilusoria coherencia y seguridad de nuestra conciencia, ese pilar de hu-

mo que sostiene nuestras arrogantes construcciones filosóficas y religiosas. Los *otros*, proletarios y esclavos coloniales, mitos primitivos y utopías revolucionarias, amenazan con no menor violencia las creencias e instituciones de Occidente. A unos y otros, a Fourier y al papúa de Nueva Guinea, Breton les da la mano. Rebelión y revelación, lenguaje y pasión, son manifestaciones de una realidad única. El verdadero nombre de esa realidad también es doble: inocencia y maravilla. El hombre es creador de maravillas, es poeta, porque es un ser inocente. Los niños, las mujeres, los enamorados, los inspirados y aun los locos son la encarnación de lo maravilloso. Todo lo que hacen es insólito y no lo saben. No saben lo que hacen: son irresponsables, inocentes. Imanes, pararrayos, cables de alta tensión: sus palabras y sus actos son insensatos y, no obstante, poseen un sentido. Son los signos dispersos de un lenguaje en perpetuo movimiento y que despliega ante nuestros ojos un abanico de significados contradictorios —resuelto al fin en un sentido único y último. Por ellos y en ellos el universo nos habla y habla consigo mismo.

He repetido algunas de sus palabras: revelación y rebelión, inocencia y maravilla, pasión y lenguaje. Hay otra: magnetismo. Breton fue uno de los centros de gravedad de nuestra época. No sólo creía que los hombres estamos regidos por las leyes de la atracción y la repulsión sino que su persona misma era una encarnación de esas fuerzas. Todos los que lo tratamos sentimos el movimiento dual del vértigo: la fascinación y el

impulso centrífugo. Confieso que durante mucho tiempo me desveló la idea de hacer o decir algo que pudiese provocar su reprobación. Creo que muchos de sus amigos experimentaron algo semejante. Todavía hace unos pocos años Buñuel me invitó a ver, en privado, una de sus películas. Al terminar la exhibición, me preguntó: ¿Breton la encontrará dentro de la tradición surrealista? Cito a Buñuel no sólo por ser un gran artista, sino porque es un hombre de una entereza de carácter y una libertad de espíritu de veras excepcionales. Estos sentimientos, compartidos por todos los que lo frecuentaron, no tienen nada que ver con el temor ni con el respeto al superior (aunque yo creo que, si hay hombres superiores, Breton fue uno de ellos). Nunca lo vi como a un jefe y menos aún como a un Papa, para emplear la innoble expresión popularizada por algunos cerdos. A pesar de mi amistad hacia su persona, mis actividades dentro del grupo surrealista fueron más bien tangenciales. Sin embargo, su afecto y su generosidad me confundieron siempre, desde el principio de nuestra relación hasta el fin de sus días. Nunca he sabido la razón de su indulgencia: ¿tal vez por ser yo de México, una tierra que amó siempre? Más allá de estas consideraciones de orden privado, diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto. Ahora mismo experimento esa sensación.

En mi adolescencia, en un período de aislamiento y

exaltación, leí por casualidad unas páginas que, después lo supe, forman el capítulo V de *L'Amour fou*. En ellas relata su ascensión al pico del Teide, en Tenerife. Ese texto, leído casi al mismo tiempo que *The Marriage of Heaven and Hell*, me abrió las puertas de la poesía moderna. Fue un “arte de amar”, no a la manera trivial del de Ovidio, sino como una iniciación a algo que después la vida y el Oriente me han corroborado: la analogía o, mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza. ¿El agua es femenina o la mujer es oleaje, río nocturno, playa del alba tatuada por el viento? Si los hombres somos una metáfora del universo, la pareja es la metáfora por excelencia, el punto de encuentro de todas las fuerzas y la semilla de todas las formas. La pareja es, otra vez, tiempo reconquistado, tiempo antes del tiempo. Contra viento y marea, he procurado ser fiel a esa revelación; la palabra *amor* guarda intactos todos sus poderes sobre mí. O como él dice: *On n'en sera plus jamais quitte avec ces frondaisons de l'âge d'or*. En todos sus escritos, desde los primeros hasta los últimos, aparece esta obstinada creencia en una edad paradisiaca, unida a la visión de la pareja primordial. La mujer es puente, lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano. Es lenguaje concreto, revelación encarnada: *La femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles*.

Años más tarde conocí a Benjamin Péret, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Remedios Varo y otros surrealistas que habían buscado refugio en México du-

rante la segunda guerra mundial. Vino la paz y volví a ver a Benjamin en París. Él me llevó al café de la Place Blanche. Durante una larga temporada vi a Breton con frecuencia. Aunque el trato asiduo no siempre es benéfico para el intercambio de ideas y sentimientos, más de una vez sentí esa corriente que une realmente a los interlocutores, inclusive si sus puntos de vista no son idénticos. No olvidaré nunca, entre todas esas conversaciones, una que sostuvimos en el verano de 1964, un poco antes de que yo regresase a la India. No la recuerdo por ser la última sino por la atmósfera que la rodeó. No es el momento de relatar ese episodio. (Algún día, me lo he prometido, lo contaré.) Para mí fue un *encuentro*, en el sentido que daba Breton a esta palabra: predestinación y, asimismo, elección. Aquella noche, caminando solos los dos por el barrio de Les Halles, la conversación se desvió hacia un tema que le preocupaba: el porvenir del movimiento surrealista. Recuerdo que le dije, más o menos, que para mí el surrealismo era la enfermedad sagrada de nuestro mundo, como la lepra en la Edad Media o los “alumbrados” españoles en el siglo XVI; negación necesaria de Occidente, viviría tanto como viviese la civilización moderna, independientemente de los sistemas políticos y de las ideologías que predominen en el futuro. Mi exaltación lo impresionó, pero repuso: la negación vive en función de la afirmación y ésta de aquélla; dudo mucho que el mundo que empieza ahora pueda definirse como afirmación o negación: entramos en una zona neutra y la rebelión su-

rrealista deberá expresarse en formas que no sean ni la negación: ni la afirmación. Estamos más allá de reprobación o aprobación... No es aventurado suponer que esta idea inspiró la última exposición del grupo: la separación absoluta. No es la primera vez que Breton pidió “la ocultación” del surrealismo, pero pocas veces lo declaró con tal decisión. Quizá pensaba que el movimiento recobraría su fecundidad sólo si se mostraba capaz de convertirse en una fuerza subterránea. ¿Vuelta a las catacumbas? No sé. Me pregunto si en una sociedad como la nuestra, en la que se han desvanecido las antiguas contradicciones —no en beneficio del principio de identidad sino por una suerte de anulación y desvalorización universales—, aún tiene sentido lo que llamaba Mallarmé la “acción restringida”: ¿publicar es todavía una forma de la acción, o es una manera de disolverla en el anonimato de la publicidad?

Se dice con frecuencia que la ambigüedad del surrealismo consiste en ser un movimiento de poetas y pintores que, no obstante, se rehúsa a ser juzgado con criterios estéticos. ¿No ocurre lo mismo con todas las tendencias artísticas del pasado y con todas las obras de los grandes poetas y pintores? El “arte” es una invención de la estética que, a su vez, es una invención de los filósofos. Nietzsche enterró a los dos y bailó sobre su tumba: lo que llamamos arte es juego. La voluntad surrealista de borrar las fronteras entre el arte y la vida no es nueva; son nuevos los términos en que se expresó y es nuevo el significado de su acción. Ni “vida artística”

ni “arte vital”: regresar al origen de la palabra, al momento en que hablar es sinónimo de crear. Ignoro cuál será el porvenir del grupo surrealista; estoy seguro de que la corriente que va del romanticismo alemán y de Blake al surrealismo no desaparecerá. Vivirá al margen, será la *otra* voz.

El surrealismo, dicen los críticos, ya no es la vanguardia. Aparte de que tengo antipatía por ese término militar, no creo que la novedad, el estar en la punta del acontecimiento, sea la característica esencial del surrealismo. Ni siquiera Dadá tuvo ese culto frenético por lo nuevo que postularon, por ejemplo, los futuristas. Ni Dadá ni el surrealismo adoraron a las máquinas. El surrealismo las profanó: máquinas improductivas, *élevages de poussière*, relojes reblandecidos. La máquina como método de crítica —del maquinismo y de los hombres, del progreso y sus bufonerías. ¿Duchamp es el principio o el fin de la pintura? Con su obra y aún más con su actitud negadora de la obra, Duchamp cierra un período del arte de Occidente (el de la pintura propiamente dicha) y abre otro que ya no es “artístico”: la disolución del arte en la vida, del lenguaje en el círculo sin salida del juego de palabras, de la razón en su antídoto filosófico —la risa. Duchamp disuelve la modernidad con el mismo gesto con que niega la tradición. En el caso de Breton, además, hay la visión del tiempo, no como sucesión sino como la presencia constante, aunque invisible, de un presente inocente. El futuro le parecía fascinante por ser el territorio de lo inesperado: no lo que será

según la razón, sino lo que podría ser según la imaginación. La destrucción del mundo actual permitiría la aparición del verdadero tiempo, no histórico sino natural, no regido por el progreso sino por el deseo. Tal fue, si no me equivoco, su idea de una sociedad comunista-libertaria. Nunca pensó que hubiese una contradicción esencial entre los mitos y las utopías, la poesía y los programas revolucionarios. Leía a Fourier como podemos leer los Vedas o el Popol Vuh, y los poemas esquimales le parecían profecías revolucionarias. El pasado más antiguo y el futuro más remoto se unían con naturalidad en su espíritu. Del mismo modo: su materialismo no fue un “cientismo” vulgar ni su irracionalismo era odio a la razón.

La decisión de abrazar los términos opuestos —Sade y Rousseau, Novalis y Roussel, Juliette y Eloísa, Marx y Chateaubriand— aparece constantemente en sus escritos y en sus actos. Nada más alejado de esta actitud que la tolerancia acomodaticia del escepticismo. En el mundo del pensamiento odiaba al eclecticismo y en el del erotismo la promiscuidad. Lo mejor de su obra, la prosa tanto como la poesía, son las páginas inspiradas por la idea de elección y la correlativa de fidelidad a esa elección, sea en el arte o en la política, en la amistad o en el amor. Esta idea fue el eje de su vida y el centro de su concepción del amor único: resplandor de la pasión tallado por la libertad, diamante inalterable. Nuestro tiempo ha liberado al amor de las cárceles del siglo pasado sólo para convertirlo en un pasatiempo anóni-

mo, un objeto más de consumo en una sociedad de atareados consumidores. La visión de Breton es la negación de casi todo lo que pasa hoy por amor y aun por erotismo (otra palabra manoseada como una moneda ínfima). Es difícil entender del todo su adhesión sin reservas hacia la obra de Sade. Ciertamente, lo conmovía y exaltaba el carácter absoluto de su negación, pero ¿cómo conciliarla con la creencia en el amor, centro de la edad de oro? Sade denuncia el amor: es una hipocresía o, peor aún, una ilusión. Su sistema es delirante, no incoherente: su negación no es menos total que la afirmación de San Agustín. Ambos repudian con idéntica violencia todo maniqueísmo; para el santo cristiano el mal no tiene realidad ontológica; para Sade lo que carece de realidad es lo que llamamos bien: su versión del *Contrato social* son los estatutos de la *Sociedad de Amigos del Crimen*.

Bataille intentó transformar el monólogo de Sade en un diálogo y opuso al erotismo absoluto un interlocutor no menos absoluto: la divinidad cristiana. El resultado fue el silencio y la risa: la "ateología". Lo impensable y lo innombrable. Breton se propuso reintroducir el amor en el erotismo o, más exactamente, consagrar al erotismo por el amor. De nuevo: su oposición a todas las religiones implica una voluntad de consagración. Y aún más: una voluntad de reconciliación. Al comentar un pasaje de la *Nouvelle Justine* —el episodio en que uno de los personajes mezcla su esperma a la lava del Etna— Breton observa que el acto es un homenaje de

amor a la naturaleza, *une façon, des plus folles, des plus indiscutables de l'aimer*. Ciertamente, su admiración hacia Sade apenas si tenía límites y siempre pensó que *tant qu'on ne sera pas quitte avec l'idée de la transcendance d'un bien quelconque... la représentation exaltée du mal inné gardera la plus grande valeur révolutionnaire*.² Con esta salvedad, en el diálogo entre Sade y Rousseau, se inclina irresistiblemente del lado de este último, el amigo del hombre primitivo, el amante de la naturaleza. El amor no es una ilusión: es la mediación entre el hombre y la naturaleza, el sitio en que se cruzan el magnetismo terrestre y el del espíritu.

Cada una de las facetas de su obra refleja las otras. Ese reflejo no es el pasivo del espejo: no es una repetición sino una réplica. Haz de luces contrarias, diálogo de resplandores. Magnetismo, revelación, sed de inocencia y, asimismo, desdén. ¿Altanero? Sí, en el sentido noble del término: ave de altanería, pájaro de altura. Todas las palabras de esta familia le convienen. Fue un alzado, un exaltado, su poesía nos exalta y, sobre todo, dijo que el cuerpo de la mujer y el del hombre eran nuestros únicos altares. ¿Y la muerte? Todo hombre nace y muere varias veces. No es la primera vez que Breton muere. Él lo supo mejor que nadie: cada uno de sus libros centrales es la historia de una resurrección. Sé que ahora es distinto y que no volveremos a verlo.

2. "En tanto que no nos libremos de la idea de la trascendencia de un bien cualquiera... la representación exaltada del mal innato conservará el más grande valor revolucionario."

Esta muerte no es una ilusión. Sin embargo, Breton vivió ciertos instantes, vio ciertas evidencias que son la negación del tiempo y de lo que llamamos perspectiva normal de la vida. Llamo poéticos a esos instantes aunque son experiencias comunes a todos los hombres: la única diferencia es que el poeta los recuerda y trata de reencarnarlos en palabras, sonidos, colores. Aquel que ha vivido esos instantes y es capaz de inclinarse sobre su significación, sabe que el yo no se salva porque no existe. Sabe también que, como el mismo Breton lo subrayó varias veces, las fronteras entre sueño y vigilia, vida y muerte, tiempo y presente sin tiempo, son fluidas e indecisas. No sabemos qué sea realmente morir, excepto que es el fin del yo —el fin de la cárcel. Breton rompió varias veces esa cárcel, ensanchó o negó al tiempo y, por un instante sin medida, coincidió con el *otro* tiempo. Esta experiencia, núcleo de su vida y de su pensamiento, es invulnerable e intocable: está más allá del tiempo, más allá de la muerte —más allá de nosotros. Saberlo me reconcilia con su muerte de ahora y con todo morir.

Nueva Delhi, a 5 de octubre de 1966

Este texto fue publicado por primera vez en *Nouvelle Revue Française*, en el número de homenaje a André Breton (172, abril 1967).

POEMA CIRCULATORIO
(PARA LA DESORIENTACIÓN GENERAL)

a Julián Ríos

ALLÁ

sobre el camino espiral
insurgencia hacia

resurgencia

sube a convergencia

estalla en divergencia

recomienza en insurgencia

hacia resurgencia

allá

sigue las pisadas del sol
sobre los pechos

cascada sobre el vientre

terraza sobre la gruta

negra rosa

de Guadalupe Tonantzin

(tel. YWHW)

sigue los pasos del lucero que sube

baja

cada alba y cada anochecer
la escalera caracol
que da vueltas y vueltas
serpientes entretejidas
sobre la mesa de lava de Yucatán
(Guillaume
jamás conociste a los mayas
((Lettre-Océan))
muchachas de Chapultepec
hijo de la çingada)
(Cravan en la panza de los tiburones del Golfo)

el surrealismo
pasó pasará por México
espejo magnético
síguelo sin seguirlo
es llama y ama y llama
allá en México
no éste
el otro enterrado siempre vivo
bajo tu mármomerengue
palacio de bellas artes
piedras sepulcrales
palacios
municipales arzobispales presidenciales
Por el subterráneo de la insurgencia
bajaron

stalactitas
del cuarzo

Artaud

nora Remedios Paale

Cesar Moro

ncias

allá en las salas

á

urrealismo

era

al aire libre

cuando lo cierras

i afuera

diciones

lo maravillosos

e de tu mano

nombre

es

Cristalización

aparición del deseo

deseo de la aparición

no aquí no allá sino entre

aquí/allá

México, 1973

Escrito para la exposición El Arte del Surrealismo, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en la ciudad de México (1973). El poema fue pintado en el muro de una escalera espiral que conducía a la exposición.

EN DICIEMBRE pasado (1983) murió Joan Miró. Lo conocí hace muchos años, hacia 1947 o 1948, en París, en un café de la Place Blanche al que concurrían casi diariamente André Breton, Benjamin Péret y un grupo de jóvenes surrealistas. O tal vez fue un poco más tarde, en un café de la rue Vivienne. O cerca de Les Halles, en otro café de nombre no menos evocador que el de la encantadora bruja que perdió a Merlín: La Promenade de Venus. Pero en esa época apenas si lo traté. Miró vivía ya en Cataluña y sus visitas a París eran rápidas y espaciadas. Además, era parco de palabras y el barullo de aquellos jóvenes poetas, neófitos del surrealismo, acentuaba su natural laconismo. Nunca le oí una opinión: escuchaba con los ojos muy abiertos y con una sonrisa de luna campesina extraviada en la ciudad. Años más tarde pude hablar con él con un poco más de libertad y calma, en París y en Barcelona, con varios amigos suyos que también eran míos: Josep Lluís Sert, el poeta Jacques Dupin, Aimé Maeght. Este último, generoso y amante del fasto, le ofreció una fiesta en una

péniche para celebrar sus ochenta años. En esa ocasión Miró le refirió a mi mujer, Marie-José, con increíble vivacidad y fidelidad a pesar de sus años, los incidentes de un almuerzo memorable, en el otoño de 1958, en casa de André Breton. Lo llamo memorable por lo que en seguida voy a contar.

En 1958 ni Miró ni yo vivíamos en París. Los dos estábamos de paso, él para asistir al *vernissage* de una exposición de sus cuadros y yo para concurrir a una reunión de escritores. Una mañana Elisa Breton me llamó por teléfono: ¿podía almorzar con ellos, en su apartamento de la rue Fontaine, el sábado próximo? Acepté. El día indicado, al entrar en la pequeña estancia, descubrí que además de André y de Elisa había otras dos personas: Joan Miró y Pilar, su mujer. Unos minutos después llegó Aube, la hija de André, acompañada de un amigo, un joven pintor. A pesar de sus reducidas dimensiones, aquella salita siempre me pareció inmensa. Sin duda se debía a la extraordinaria acumulación en los estantes, muros y rincones de libros, cuadros, esculturas, máscaras y objetos insólitos venidos de los cuatro puntos cardinales y de todas las antigüedades, sin excluir a la de mañana. Pero creo que era, sobre todo, la figura misma de Breton la que abría la estancia hacia una dimensión *otra* y propiamente sin medida. Plantado en medio de todas aquellas obras, unas de verdadero mérito y otras simplemente curiosas, Breton parecía un Des Esseintes del siglo XX, no decadente sino visionario, fascinado no por Bizancio y

el fin del mundo antiguo sino por el alba de la especie humana, por “los hombres de la lejanía”, como él llamaba a los primitivos.

En el almuerzo se habló de pintura y poesía, política y magia. Salieron a relucir Trotsky y Rousseau, Paracelso y María Sabina, la hechicera de Huatla, donadora de los hongos alucinógenos. Breton no escondía su pasión por las ciencias ocultas, el esoterismo y la magia. Al oírlo, era imposible no pensar en Cornelio Agrippa y en Giordano Bruno, desgarrados como él entre un racionalismo orgulloso y la creencia en oscuras revelaciones. Sin embargo, Breton reprobó siempre lo que llamaba “la visión inducida”, es decir, el uso de las drogas. Esas visiones no le parecían “confiables”. Alguna vez, a propósito de Artaud, me dijo: “Me conmueven el hombre y el poeta. Por ejemplo, su libro *En el país de los tarahumaras* es admirable pero me conturba su testimonio: ¿dónde termina la visión del poeta y comienzan las visiones deleznable de la droga?”. Me parece que tenía razón. Ya los antiguos distinguían entre los sueños quiméricos, las pesadillas y las verdaderas revelaciones. Durante el almuerzo se discutió el tema y se deploró que la medicina moderna abusase de los remedios químicos. De pronto, André se quejó de un leve dolor de cabeza y pidió una aspirina. Con la crueldad de los jóvenes, Aube comentó: “¡Qué raro que hayas pedido una aspirina en lugar de llamar a un chamán! Con dos pases te habría aliviado...”. Breton contestó con una sonrisa y se embarcó en una embrollada disertación.

Joan y Pilar se miraban, nerviosos y sonrientes. Apenas si habían hablado durante el almuerzo. Elisa se levantó y nos invitó a tomar el café en el estudio.

Nos sentamos en semicírculo. Breton sacó unos papeles de su mesa y con aquel aire a un tiempo simple y ceremonioso que era uno de sus encantos, nos dijo que iba a leer unos poemas en prosa. Los había escrito para *ilustrar* —ésa fue la palabra que empleó— la serie de *gouaches* de Miró llamada *Constelaciones*. La voz de Breton era profunda y cadenciosa; leía con lentitud y leves modulaciones litúrgicas. Al oír aquellos textos breves y densos, recordé sus primeras tentativas poéticas, en los comienzos de la llamada “escritura automática”: el mismo amor por la imagen inesperada y por la frase tal vez demasiado redonda y pulida, la misma mezcla de cálculo y arbitrariedad. Libertad y preciosismo. Menos veloces y violentos que los de su juventud, aquellos poemas aparecían como lentas espirales resueltas en cristalizaciones desvanecidas apenas dichas. Algo más cerca de Chirico que de Miró. Las constelaciones de Miró son racimos de frutos celestes y marinos; las de Breton, construcciones de ecos y reflejos. Miró escuchaba la lectura con su aire de niño asombrado. Al final, masculló unas palabras de agradecimiento. Pilar no abrió la boca. ¿Qué pensarían realmente? Los poemas de *Constelaciones* fueron, si no me equivoco, los últimos que escribió Breton.

En el curso de la conversación que siguió a la lectura, André nos dijo que un doble impulso, estético y

ético, lo había llevado a escribir esos poemas. Estético porque *Constelaciones* le parecía, por la unidad dentro de la variedad y por la energía plástica y vital de esas composiciones, uno de los momentos más *felices* de la obra de Miró. El adjetivo era particularmente exacto: esos *gouaches* de Miró son un sorprendente fuego de artificio, aunque no hay nada artificial en ellos. La mano del pintor arrojó en la tela un puño de semillas, gérmenes, colores y formas vivas que se acoplan, separan y bifurcan con una alegría a un tiempo genésica y fantástica. Metáforas del nacer, el crecer, el amar, el morir, el renacer. Felicidad instantánea de existir, felicidad repetida cada día por todos los seres vivos. Pero esa gozosa explosión es también una lección de moral. Para Breton las *Constelaciones* de Miró literalmente *iluminaban* las oscuras relaciones entre la historia y la creación artística. Miró había pintado esos cuadros de dimensiones más bien reducidas en un momento terrible de su vida y de la historia moderna: España bajo la dictadura de Franco, Europa ocupada por los nazis, sus amigos poetas y pintores perseguidos en Francia o desterrados en América. La aparición en esos días pardos y negros de una obra que es un surtidor de colores y formas vivas fue una respuesta a la presión de la historia... Mientras oía a Breton, recordaba el poema de Cummings: la tierra contesta siempre a las ofensas de los hombres con las salvas de la primavera. El arte no es quizá sino la expresión de la alegría trágica de existir.

Breton no negaba los determinismos sociales pero

creía que operan siempre de un modo inesperado y casi siempre en dirección contraria al acontecimiento. Su ejemplo favorito era la novela *gótica*. Aparecida a fines del siglo XVIII, en un período de crítica moral y efervescencia intelectual y política, en pleno auge de la Enciclopedia y en vísperas de la Revolución francesa, la novela *gótica* fue un género indiferente a la historia, la filosofía y la política. Como Apolodoro y los otros novelistas de la Antigüedad, Walpole, la Radcliffe y sus seguidores no se propusieron sino intrigar y cautivar a sus lectores, aunque no por el relato de aventuras y amores imposibles en países remotos sino acudiendo a resortes más secretos y brutales: el terror, el miedo, el erotismo negro, el *suspense*. Castillos, catacumbas, mazmorras, fantasmas, vampiros, monjes erotómanos. Sin embargo, estas obras de pura ficción esconden indudables poderes subversivos que se materializan, por decirlo así, en la función cardinal del subterráneo y el subsuelo en el desarrollo de la acción: allí se agazapan las fuerzas vengativas —eros, deseo, imaginación— que van a hacer saltar al *Ancien Régime*. Como dice Annie Le Brun en el libro fascinante que ha dedicado al tema, *Les Châteaux de la subversion*: la novela gótica “es una aberrante muralla de sombra que obstruye el paisaje del Siglo de las Luces”. Las *Constelaciones* de Miró no anuncian, como las novelas *góticas*, el estallido revolucionario: son la explosión de la vida humillada por la dictadura y la guerra. No era (ni es) difícil estar de acuerdo con Breton. La misión del arte —al menos del

moderno— no es reflejar mecánicamente a la historia ni convertirse en vocero de esta o aquella ideología sino oponer a los sistemas, sus funcionarios y sus verdugos, el invencible Sí de la vida.

No es accidental que a lo largo de toda su vida Miró haya escrito poemas. La poesía es un elemento que aparece en todas sus obras. En verdad, el conjunto de sus cuadros puede verse como un largo poema, a ratos fábula, otras cuento infantil, otras relato mítico y cosmológico y siempre como un libro de aventuras fantásticas en el que lo cómico y lo cósmico se entrelazan. Poema no para ser leído sino visto; no hay que comprenderlo sino contemplarlo, asombrarse y reír con la risa universal de la creación. Está dividido en cuadros y episodios como los de los sueños y, como ellos, está regido por una lógica irreductible a conceptos. ¿Y qué nos cuenta ese poema? Nos cuenta la historia de un viaje. No en el espacio sino en el tiempo: el viaje del adulto que somos hacia el niño que fuimos, el viaje del civilizado que vive entre la amenaza del *goulag* y la exterminación atómica y que sale de sí mismo a la reconquista del salvaje. El viaje en busca de la mirada del primer día. Un viaje no hacia fuera sino hacia dentro de nosotros mismos.

Desde el Renacimiento la historia del arte fue la de un aprendizaje: había que dominar las reglas de la perspectiva y la composición. Pero al despuntar el siglo XX esos cuadros perfectos comenzaron a aburrir a los hombres. El arte moderno ha sido un *desaprendizaje*: un des-

aprender las recetas, los trucos y las mañas para recobrar la frescura de la mirada primigenia. Uno de los momentos más altos de ese proceso de desaprendizaje ha sido la obra de Miró. Es verdad que no todo lo que hizo tiene el mismo valor. Pintó mucho y será mucho lo que desecharán mañana nuestros descendientes. Su caso no es el único. También la obra de Picasso, aunque más variada e inventiva, será sometida a un escrutinio severo y por las mismas razones: la abundancia indiscriminada, la facilidad complaciente, el gesto gratuito, la ruptura inicial ya vuelta costumbre, la confusión entre juego de manos y creación. El artista, quizá, es un mago, no un prestidigitador. Pero el núcleo central de la obra de Miró seguirá asombrando por su fantasía, su descaro, su frescura y su humor. Wordsworth decía que el niño es el padre del hombre. El arte de Miró confirma esta idea. Debo añadir que Miró pintó como un niño de cinco mil años de edad. Un arte como el suyo es el fruto de muchos siglos de civilización y aparece cuando los hombres, cansados de dar vueltas y vueltas alrededor de los mismos ídolos, deciden volver al comienzo.

México, 1984

“Constelaciones: Breton y Miró” se publicó en *Hombres en su siglo y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

HAY DOS imágenes de André Breton, opuestas y, no obstante, igualmente verdaderas. Una es la del hombre de la intransigencia y la negación, el rebelde indomable, *le forçat intraitable*; otra es la del hombre de la efusión y el abrazo, sensible a los secretos llamados de la simpatía, creyente en la acción colectiva y, aún más, en la inspiración como una facultad universal y común a todos. Su vida fue una serie de separaciones y rompimientos pero también de encuentros y fidelidades. El surrealismo fue un movimiento de violenta separación de la tradición central de Occidente; asimismo, una búsqueda de otros valores y otras civilizaciones. El mito de una edad de oro perdida, paraíso abierto a todos, ilumina algunas de las mejores páginas de Breton. A la imagen del surrealismo como ruptura —fortaleza, capilla en las catacumbas, trinchera combatiente— se superpone otra, sin negarla: la imagen de un puente o la de un sistema fluvial subterráneo. El surrealismo fue nocturno y una de las imágenes que lo representan, y lo iluminan, es la constelación: asamblea de luminarias en la noche.

Unos pocos ejemplos bastan para mostrar que la palabra *comunidad* tuvo en su vida una influencia no menos decisiva que la palabra *subversión*: no fue un solitario y sus dos grandes pasiones fueron el amor y la amistad; fundió su vida personal con la del grupo surrealista hasta confundirlas casi enteramente; durante años y años intentó, por fortuna sin lograrlo, insertar al surrealismo en el movimiento comunista, primero con la Tercera Internacional y después con el trotskismo. Ciertamente, no es difícil oponer a estos ejemplos otros, no menos convincentes, de su individualismo, su amor por lo insólito y la transgresión, su culto a la revuelta y a la rebelión solitaria. El *motto* de la última exposición surrealista fue una frase de Fourier: *L'écart absolu*. Esta dualidad explica, sin duda, el carácter central que tuvo en su historia personal y pública la noción de *pasaje*. A veces ese pasaje fue salto mortal entre dos orillas, otras exploraciones en el subsuelo de la imaginación o de la historia, pero siempre fue comunicación e incluso alianza entre dos realidades opuestas o disímboles. Su emblema fue la metáfora poética.

El poema-objeto es un caso privilegiado de *pasaje*. Alguna vez Breton lo definió como *une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d'exaltation réciproque*.¹ La mezcla de imágenes visuales y de signos

1. "...una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca."

gráficos es antigua y universal. En Oriente la escritura ha tenido siempre una dimensión plástica y muchos grandes poetas chinos y japoneses fueron también consumados calígrafos. Sin embargo, la verdadera afinidad del poema-objeto no debemos encontrarla en la caligrafía china, árabe o persa sino en los sistemas pictográficos y en las charadas. Por ejemplo, las inscripciones mayas, que usan y abusan de la combinación de signos gráficos y pictogramas, pueden verse como una inmensa charada histórico-astrológica grabada en la piedra pero también como un monumental poema-objeto. En los tres casos opera la regla: *ocultar para revelar*. Las diferencias no son menos notables que las semejanzas. El propósito de la charada es intrigar y divertir, mientras que en el poema-objeto el valor estético es central: no se propone entretener sino maravillar. Asimismo, a diferencia de las inscripciones mayas, su carácter no es histórico-ritual sino poético. El poema-objeto es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla y, al mismo tiempo, se lee.

La Antigüedad grecorromana no ignoró las afinidades y correspondencias entre la poesía y la pintura. Aristóteles las destacó en su *Poética* y Horacio se sirvió de ellas: *Ut Pictura Poesis*. Estos antecedentes poco o nada tienen que ver con el poema-objeto de Breton; en cambio, su relación con los emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII es íntima, aunque no ha sido explorada. Probablemente él no tuvo conciencia de estos

parecidos; la invención del poema-objeto tuvo otras fuentes, como el *collage* y, sobre todo, su misma concepción poética y el lugar central que tiene en ella la imagen como puente entre dos realidades dispares. La semejanza con las empresas y emblemas del arte manierista y barroco es de otro orden: no es una influencia sino una correspondencia histórica —mejor dicho: una *consonancia*. Según Mario Praz, que ha dedicado un libro capital a este sistema, el origen de las empresas es francés: las divisas y blasones de los caballeros de los ejércitos de Carlos VIII y de Luis XII que invadieron a Italia, impresionaron a los literatos y a los artistas de ese país, que los transformaron en un género poético-pictórico: la *impresa*.² Pronto Europa entera se cubrió de libros de empresas y de emblemas que combinaban el epigrama poético con la imagen plástica. El libro de emblemas de Andrea Alciato fue traducido a todas las lenguas europeas. Robert Klein observa que la influencia de la filosofía neoplatónica y del hermetismo, con su fantástica interpretación de los jeroglíficos egipcios, no fue menos determinante que el ejemplo de las divisas caballerescas de los guerreros franceses.³ Al principio, las empresas atraieron a los

2. Mario Praz, *Studi sul cencettismo*, Florencia, 1946. Me he servido de la traducción española, *Imágenes del barroco (Estudio de emblematología)*, Madrid, 1989. Recoge el texto de la tercera edición inglesa, *Studies in Seventeenth Century Imaginery*, Londres, 1964, que reúne y amplía las anteriores ediciones italianas e inglesas.

3. Robert Klein, *La Forme et l'intelligible (Pensée et symbole à la Renaissance)*, Gallimard, 1970.

poetas, a los artistas plásticos y a los eruditos pero en el siglo XVII el género, en manos de los jesuitas, se convirtió en un poderoso instrumento didáctico y filosófico. Fue el vehículo, dice Klein, de una “metafísica barroca”.

Uno de los centros del movimiento, en su primera etapa, fue Lyon, puente entre la Italia renacentista y Francia. Entre los libros publicados en esa ciudad, el más importante fue el de Maurice Scève: *Délie, Objet de plus haulte vertu* (1544), un poema a un tiempo simbólico y erótico, compuesto por 449 décimas, más una inicial, “separadas en grupos de nueve por una empresa”. Cada grabado es la traducción visual del lema; ambos, entrelazados, forman una criatura enigmática hecha de líneas y letras que, simultáneamente, oculta y declara el tema de las nueve décimas siguientes. Numerología, filosofía hermética y erotismo petrarquista. En España las empresas y los emblemas fueron muy populares e incluso hubo libros de emblemas dedicados a la filosofía política. El género encontró en Baltasar Gracián a su exégeta más lúcido. Su definición del concepto, que abarca también a la empresa y al emblema, como un “acto del entendimiento que expresa una correspondencia entre dos objetos”, anticipa a la que haría Pierre Reverdy de la imagen poética, más de dos siglos después. Como es sabido, esta última influyó a su vez en las concepciones de André Breton.

Desde el principio, los tratadistas tuvieron clara conciencia de la posición peculiar de las empresas y los

emblemas: por una parte, frases y breves poemas descendientes de los epigramas de la *Antología griega* y de las divisas caballerescas; por otra, figuras e imágenes análogas, en cierto modo, a los pictogramas. A diferencia de los últimos, en la empresa y en los emblemas, como en el poema-objeto, lo decisivo es la invención personal. La subjetividad no sólo traza un pasaje entre lo visto y lo pensado, la imagen y la escritura, sino que al unirlos crea un ente nuevo, un verdadero monstruo, en el sentido que se daba en el siglo XVII a esta palabra: algo que rompe el orden natural y que nos maravilla o fascina. Los poetas barrocos hablan con frecuencia de bellos monstruos. El poema-objeto surrealista y las empresas y emblemas del Renacimiento y el barroco son dos momentos del diálogo entre la poesía y la pintura. Muchos poetas han sentido y expresado ese diálogo —no necesito recordar a Baudelaire— pero la forma en que Lope de Vega lo expresa me parece inmejorable:

*Marino, gran pintor de los oídos,
y Rubens, gran poeta de los ojos...*

Diálogo cíclico y en el que el emblema y el poema-objeto son dos notas extremas de los manierismos que sucesivamente ha conocido nuestra civilización: Alejandría, el gótico, la Edad Barroca y el arte de nuestro siglo. Para uno de los primeros tratadistas, Andrea Chiacco, las figuras y las palabras de los *imprese* eran

“representaciones metafóricas del concepto interior”.⁴ Definición afortunada y que, al subrayar la función cardinal de la subjetividad, nos acerca a la noción de “modelo interior” de Breton. Otro tratadista, Scipione Ammariato, va más lejos y más hondo: la empresa es *un nodo de parole e di cose... una mistura mistica de pitture e parole...*⁵ La imbricación de la idea en lo sensible fue una de las respuestas con que intentó la Edad Barroca responder al antiguo problema de las relaciones entre la mente y el cuerpo. Es un enigma que ha desvelado a todos los espíritus desde que los hombres comenzaron a pensar. Las empresas y emblemas van de la concisión de la divisa caballeresca a los artificios de la teología de los jesuitas; en esa larga travesía hay momentos excepcionales en los que la idea encarna en la imagen y otros en los que la imagen, que es siempre particular, participa de la universalidad de la idea. Esos momentos de fusión son momentos de poesía, los mismos que André Breton buscó y a veces alcanzó en sus poemas-objeto.

Algunos tratadistas, como el padre Le Moine, percibieron la economía de la composición de las empresas y emblemas; asimismo, no fueron insensibles ante su sintética expresividad. Decir lo más con el mínimo de medios y de tiempo: *C'est une poësie, mais une poësie qui ne chante point, qui n'est composée que d'une figure muette et d'un mot qui parle pour elle à la vue. La mer-*

4. Robert Klein, *Op. cit.*

5. “...Un nudo de palabras y de cosas... una mezcla mística de pinturas y palabras.”

*veille est que cette poésie sans musique fait en un moment, avec cette figure et ce mot, ce que l'autre poésie ne sauroit faire qu'avec un long temps et de grands préparatifs d'harmonie, de fictions et de machines.*⁶ La gran ambición de la poesía moderna, lo mismo en Apollinaire y Reverdy que en Eliot y en Pound, fue la de lograr con el lenguaje, que es temporal y sucesivo, una presentación simultánea. Su modelo fue la pintura, arte espacial, singularmente la pintura cubista, que presenta de golpe distintas realidades o distintos aspectos del mismo objeto. No lo consiguieron enteramente, aunque debemos al simultaneísmo algunos de los grandes poemas de este siglo, como *Zone* y *The Waste Land*. El emblema y el poema-objeto sí consiguen la simultaneidad. Esto es lo que, con razón, maravillaba a Le Moine y lo llevaba a decir que la “poesía muda” de los emblemas era más elocuente que la meramente dicha, cantada o escrita. Sin embargo, tanto el emblema como el poema-objeto consiguen la simultaneidad a costa de un gran sacrificio: suprimen el desarrollo. Ahora bien, el desarrollo es el cuerpo del poema. Los poderes de fascinación del emblema y del poema-objeto residen en su carácter sintético y en la presentación simultánea de la imagen y la palabra. Pero en esta propiedad consiste también su

6. Citado por Mario Praz. “Es una poesía, pero una poesía que no canta en absoluto, que no está compuesta más que de una figura muda y de una palabra que habla a la vista. La maravilla es que esta poesía sin música logra en un momento, con esta figura y esta palabra, lo que la otra poesía sólo podría conseguir tras mucho tiempo y grandes preparativos de armonía, de ficciones y de tramoyas.”

obvia limitación: son cabezas parlantes sin tronco, extrañas flores sin tallo, instantes sin antes.

El poema-objeto está animado por un doble impulso contradictorio: los signos gráficos tienden a convertirse en imágenes y las imágenes en signos. Otras formas poéticas comparten esta dialéctica interna. La *Antología palatina* contiene poemas de Teócrito, Simias de Rodas y otros poetas cuyas letras figuran una siringa, un hacha, un altar, las alas de Eros. Con esos epigramas-figuras comienza una larga tradición que llega hasta nuestros días con los caligramas de Apollinaire y sus seguidores. En estos ejemplos, los signos se convierten en servidores de la imagen visual: las letras forman figuras. En otros casos, los signos conservan su independencia; el poeta busca cierta correspondencia entre el ritmo verbal y la disposición de los signos escritos sobre la página, pero sin acudir a la representación de un objeto. Los ejemplos más notables son la composición tipográfica de *Un Coup de dés* y en el otro extremo algunos “poemas concretos” brasileños. Por último, tanto en el emblema como en el poema-objeto de Breton, el signo domina a la imagen. Triunfo de la palabra: el objeto representado se vuelve, en cierto modo, una *rima* del texto. Así, el poema-objeto y los emblemas son el polo opuesto de los epigramas-figuras de la *Antología palatina* y de los caligramas de Apollinaire. El caligrama aspira a fundir la letra en la imagen y transforma el acto de leer en el acto de mirar; el emblema y el poema-objeto se ofrecen a la vista como enigmas visuales: descifrar-

los exige *leerlos*, es decir, convertir la imagen en signo.

Las imágenes de los emblemas forman parte de un repertorio de símbolos y así constituyen un vocabulario. Cada imagen corresponde a un arquetipo y cada arquetipo designa, con un nombre, a un objeto o a una serie de objetos. El emblema reposa en un universo de signos. Más exactamente: el autor de un emblema ve al universo como un libro. Esta visión viene de la Edad Media y su expresión más pura y alta está en el canto final del Paraíso:

*Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderma...*⁷

Al comenzar la Edad Moderna los signos se volvieron más y más ilegibles. Muchos se borraron, aunque hubo vanas tentativas de restauración. El emblema barroco es la expresión de una de esas tentativas. En fin, si el universo es un libro, nosotros ya no podemos leerlo: hemos perdido la clave. Para Dante el código de los signos eran las Sagradas Escrituras; para Galileo, más tarde, el universo está escrito en signos matemáticos pero el código de esos signos no existe como algo dado; los hombres tienen que descubrirlo y elaborarlo con infinita paciencia.

7. "En su profundidad vi que se interna, / con amor en un libro encuadernado, / lo que en el orbe se desencuaderna..." (Trad. Ángel Crespo.)

La historia de la poesía moderna, desde el romanticismo, es la historia de las respuestas que los poetas han dado a la ausencia de un código universal y eterno. Como otros poetas de la modernidad, André Breton buscó no la imposible reconstrucción de un imposible código sino los vestigios aún vivos de la ciencia suprema: la analogía universal. Los buscó en las tradiciones perdidas y en la sabiduría de los salvajes, en las palabras enterradas de los heterodoxos y los réprobos —los buscó, sobre todo, en su mundo interior, en las pasiones, emociones e imágenes que engendra el deseo, una potencia no menos universal que la razón. En el tumulto de la historia contemporánea, trató de oír, en momentos excepcionales, las palabras *confusas* que emite el bosque de los símbolos. Con esas palabras inciertas y de dudosa significación, nosotros los modernos hemos compuesto nuestros cantos. Los poemas-objeto de André Breton están hechos con los mismos materiales de sus otros poemas: provincias de niebla pobladas de altos obeliscos tatuados por el rayo. También de la materia de cada día: una invitación a un *vernissage* o un listón que ata unos rizos de mujer. Lenguaje de la calle y lenguaje del sueño.

En los emblemas barrocos, las figuras y las imágenes se transforman con naturalidad en lenguaje. En el poema-objeto de Breton no opera esta concordancia racional y metafísica; su sintaxis es otra y está hecha de choques, disyunciones, lagunas y saltos sobre el vacío. Pero lo que se pierde en inteligibilidad se gana en poder

de sorpresa y de invención. A veces el choque entra en la imagen y el texto escrito se resuelve en opacidad; otras en fuego de artificio; otras en breve llamarada. En el poema-objeto la poesía no opera únicamente como puente sino también como explosivo. Arrancados de su contexto, los objetos se desvían de sus usos y de su significación. Oscilan entre lo que son y lo que significaron. No son ya objetos y tampoco son enteramente signos. Entonces, ¿qué son? Son cosas mudas que hablan. Verlas es oírlas. ¿Qué dicen? Dicen adivinanzas, enigmas. De pronto esos enigmas se entreabren y dejan escapar, como la crisálida a la mariposa, revelaciones instantáneas.

México, a 24 de julio de 1990

Prólogo a *André Breton: Je vois, j' imagine, poèmes-objets*, Gallimard, 1991

AUNQUE se asiste hoy en muchas partes a la resurrección de los particularismos nacionales y aun tribales, es claro que, por primera vez en la historia de nuestra especie, vivimos los comienzos de una sociedad mundial. La civilización de Occidente se ha extendido al planeta entero. En América arrasó a las culturas nativas; nosotros, los americanos, somos una dimensión excéntrica de Occidente. Somos su prolongación y su réplica. Lo mismo puede decirse de otros pueblos de Oceanía y África. Esto que digo no implica ignorancia o menosprecio de las sociedades nativas y sus creaciones; no enuncio un juicio de valor: doy constancia de un hecho histórico. Predicar la vuelta a las culturas africanas o el regreso a Tenochtitlan o al Inca es una aberración sentimental —respetable pero errónea— o un acto de cínica demagogia. Por último, la influencia occidental ha sido y es determinante en el Oriente. En conexión con el tema de estas reflexiones apenas si necesito recordar las numerosas y hondas analogías entre nuestra concepción del amor y la del Extremo Oriente y la India. En

el caso del islam el parentesco es aún más íntimo: el amor cortés es impensable sin la erótica árabe. Las civilizaciones no son fortalezas sino cruces de caminos y nuestra deuda con la cultura árabe, en esta materia, es inmensa. En suma, la imagen o idea del amor es hoy universal y su suerte, en este fin de siglo, es inseparable de la suerte de la civilización mundial.

Al hablar de la continuidad del amor es útil repetir que no me refiero al sentimiento, que probablemente pertenece a todos los tiempos y lugares, sino a las concepciones sobre esta pasión elaboradas por algunas sociedades. Estas concepciones no son construcciones lógicas: son la expresión de profundas aspiraciones psíquicas y sexuales. Su coherencia no es racional sino vital. Por esto las he llamado imágenes. Añado que, si no son una filosofía, son una visión del mundo y, así, son también una ética y una estética: una *cortesía*. Finalmente, la notable continuidad de la imagen del amor, del siglo XII a nuestros días, no significa inmovilidad. Al contrario; en su historia abundan las mudanzas y las innovaciones. El amor ha sido un sentimiento constantemente creador y subversivo.

Entre todas las civilizaciones la de Occidente ha sido, para bien y para mal, la más dinámica y cambiante. Sus cambios se han reflejado en nuestra imagen del amor; a su vez ésta ha sido un potente y casi siempre benéfico agente de esas transformaciones. Piénsese, por ejemplo, en la institución matrimonial: de sacramento religioso a contrato interpersonal, de arreglo de familias

sin participación de los contrayentes a convenio entre ellos, de la obligación de la dote a la separación de bienes, de estado indisoluble y para toda la vida al divorcio moderno. Otro cambio más: el adulterio. Estamos ya muy lejos de los cuchillos con que los esposos del siglo XVII degollaban a sus mujeres para vengar su honra. La lista de los cambios podrá alargarse. No es necesario. La gran novedad de este fin de siglo es el laxismo de las sociedades liberales de Occidente. Me parece que la conjunción de tres factores lo explica: el primero, social, ha sido la creciente independencia de la mujer; el segundo, de orden técnico, la aparición de métodos anti-concepcionales más eficaces y menos peligrosos que los antiguos; el tercero, que pertenece al dominio de las creencias y los valores, es el cambio de posición del cuerpo, que ha dejado de ser la mitad inferior, meramente animal y perecedera del ser humano. La revolución del cuerpo ha sido y es un hecho decisivo en la doble historia del amor y del erotismo: nos ha liberado pero puede también degradarnos y envilecernos. Volveré sobre esto más adelante.

Me parece que no es exagerado afirmar, no como si fuera una ley histórica pero sí como algo más que una simple coincidencia, que todos los grandes cambios del amor corresponden a movimientos literarios que, simultáneamente, los preparan y los reflejan, los transfiguran y los convierten en ideales de vida superior. La poesía provenzal ofreció a la sociedad feudal del siglo XII la imagen del amor cortés como la de un género de

vida digno de imitación. La figura de Beatriz, mediadora entre este mundo y el otro, se desdobló en sucesivas creaciones como la Margarita de Goethe y la Aurélia de Nerval; al mismo tiempo, por obra del contagio poético, iluminó y confortó las noches de muchos solitarios. Stendhal describió por primera vez, con fingido rigor científico, el amor-pasión. Digo fingido porque su descripción es más bien una confesión que una teoría, aunque congelada por el pensamiento del siglo XVIII. Los románticos nos enseñaron a vivir, a morir, a soñar y, sobre todo, a amar. La poesía ha exaltado al amor y lo ha analizado, lo ha recreado y lo ha propuesto a la imitación universal.

El fin de la primera guerra mundial tuvo repercusiones en todos los órdenes de la existencia. La libertad de las costumbres, sobre todo eróticas, fue inusitada. Para comprender la alegría que experimentaron los jóvenes ante los atrevimientos de esos años, hay que recordar el rigorismo y la gazmoñería que, durante todo el siglo XIX, impuso al mundo la moral de la burguesía. Las mujeres salieron a la calle, se cortaron el pelo, se subieron las faldas, enseñaron sus cuerpos y les sacaron la lengua a los obispos, los jueces y los profesores. La liberación erótica coincidió con la revolución artística. En Europa y América surgieron grandes poetas del amor moderno, un amor que mezclaba al cuerpo con la mente, a la rebelión de los sentidos con la del pensamiento, a la libertad con la sensualidad. Nadie lo ha dicho y ya es hora de decirlo: en la América de

lengua española aparecieron en esos años dos o tres grandes poetas del amor. Fue la erupción del enterrado lenguaje de la pasión. Lo mismo sucedió en Rusia, antes de que descendiese sobre ese país la edad de plomo de Stalin. Sin embargo, ninguno de estos poetas nos dejó una teoría del amor semejante a las que nos legaron los neoplatónicos del Renacimiento y los románticos. Eliot y Pound fueron hombres de pensamiento pero no les interesó el amor sino la política y la religión. La excepción fue, como en el siglo XII, Francia. Allá la vanguardia estética, el surrealismo, pronto se convirtió en una rebelión filosófica, moral y política. Uno de los ejes de la subversión surrealista fue el erotismo. Lo mejor de la poesía surrealista es poesía amorosa; pienso sobre todo, aunque no únicamente, en Paul Eluard. Algunos de los surrealistas escribieron también ensayos; Benjamin Péret acuñó en un hermoso texto la expresión “amor sublime”, para diferenciar a este sentimiento del amor-pasión de Stendhal!¹ En fin, la tradición iniciada por Dante y Petrarca fue continuada por la figura central del surrealismo, André Breton.

En la obra y la vida de Breton se mezclan la reflexión y el combate. Si su temperamento filosófico lo insertó en la línea de Novalis, su arrojo lo llevó a combatir, como Tibulo y Propertio, en la *militia amoris*. No como simple soldado sino como capitán. Desde su nacimiento

1. “Le Noyau de la comète”, prefacio a la *Antologie de l'amour sublime*, París, 1956.

el surrealismo se presentó como un movimiento revolucionario. Breton quiso unir lo privado y lo social, la rebelión de los sentidos y del corazón —encarnada en su idea del amor único— con la revolución social y política del comunismo. Fracaso y hay ecos de ese fracaso en las páginas de *L'Amour fou*. Su actitud no fue menos intransigente frente a la moral de la burguesía. Los románticos habían luchado en contra de las prohibiciones de la sociedad de su época y habían sido los primeros en proclamar la libertad del amor. Aunque en la Europa de 1920 y 1930 todavía subsistían muchas interdicciones, también se habían popularizado los preceptos y las doctrinas del amor libre. En ciertos grupos y medios la promiscuidad reinaba, disfrazada de libertad. Así, el combate de Breton por el amor se desplegó en tres frentes: el de los comunistas, empeñados en ignorar la vida privada y sus pasiones; el de las antiguas prohibiciones de la Iglesia y la burguesía; y el de los emancipados. Combatir a los dos primeros no era difícil, intelectualmente hablando; combatir al tercer grupo era arduo pues implicaba la crítica de su medio social. No hay nada más difícil que defender a la libertad de los libertarios.

Uno de los grandes méritos de Breton fue haberse dado cuenta de la función subversiva del amor y no únicamente, como la mayoría de sus contemporáneos, del mero erotismo. Percibió también, aunque no claramente, las diferencias entre el amor y el erotismo pero no pudo o no quiso ahondar en esas diferencias y así se

privó de dar una base más sólida a su idea del amor. En su tentativa por insertar su idea del amor en el movimiento revolucionario y filosófico de su época —¿lo sabía?— no hizo sino seguir a los poetas del pasado, especialmente a uno de los fundadores, Dante, que se propuso abolir la oposición entre el amor cortés y la filosofía cristiana. En la actitud de Breton aparece de nuevo la dualidad del surrealismo: por una parte, fue una subversión, una ruptura; por la otra, encarnó la tradición central de Occidente, esa corriente que una y otra vez se ha propuesto unir la poesía al pensamiento, la crítica a la inspiración, la teoría a la acción. Fue ejemplar que en los momentos de la gran desintegración moral y política que precedió a la segunda guerra mundial, Breton haya proclamado el lugar cardinal del amor único en nuestras vidas. Ningún otro movimiento poético de este siglo lo hizo y en esto reside la superioridad del surrealismo; una superioridad no de orden estético sino espiritual.

La posición de Breton fue subversiva y tradicional. Se opuso a la moral prevaleciente en nuestras sociedades, tanto a la burguesa como a la pseudorrevolucionaria; al mismo tiempo y con la misma decisión, continuó la tradición legada por los románticos e iniciada por los poetas provenzales. Sostener la idea del amor único en el momento de la gran liberación erótica que siguió a la primera guerra era exponerse al escarnio de muchos; Breton se atrevió a desafiar la opinión “avanzada” con denuedo e inteligencia. No fue enemigo de la nueva

libertad erótica pero se negó a confundirla con el amor. Señaló los obstáculos que se oponen a la elección amorosa: los prejuicios morales y sociales, las diferencias de clase y la alienación. Ésta última le parecía el verdadero y gran obstáculo: ¿cómo escoger si no somos dueños ni siquiera de nosotros mismos? Breton atribuía la enajenación, siguiendo a Marx, al sistema capitalista; una vez que éste desapareciese, desaparecería también la alienación. Su otro maestro, Hegel, el primero en formular el concepto de enajenación, tenía una idea menos optimista. La alienación consiste en el sentimiento de estar ausentes de nosotros mismos; otros poderes (¿otros fantasmas?) nos desalojan, usurpan nuestro verdadero ser y nos hacen vivir una vida vicaria, ajena. No ser lo que se es, estar fuera de sí, ser un otro sin rostro, anónimo, una ausencia: esto es la enajenación. Para Hegel la alienación nace con la *escisión*.

¿Qué entendía Hegel por escisión? Kostas Papaioannou lo explica de manera sucinta: “La concepción judeocristiana desvalorizó a la naturaleza y la transformó en objeto... Al mismo tiempo rompió el lazo orgánico entre el hombre y la ciudad (la *polis*). Por último, la razón moderna generalizó la escisión: después de haber opuesto el espíritu a la materia, el alma al cuerpo, la fe al entendimiento, la libertad a la necesidad... la escisión terminó por englobar todas las oposiciones en una mayor: la *subjetividad absoluta* y la *objetividad absoluta*”.²

2. Kostas Papaioannou, *Hegel*, París, 1962.

Pero hay un momento extremo de esta separación del mundo y de sí mismo; entonces el hombre “intenta regresar a sí mismo y la salvación se vuelve accesible”. Como toda su generación, Hegel creyó al principio en la Revolución francesa y pensó que estaba destinada a suprimir la alienación y a reconciliar al hombre con la naturaleza y consigo mismo. El fracaso revolucionario lo obligó a replegarse y a concebir una filosofía que repensase a la totalidad y la reconstruyese entre los fragmentos dispersos a que la había reducido la incesante labor de la negatividad del sujeto. En lugar de la cura incompleta de la escisión que había sido la Revolución francesa, Hegel propuso una filosofía que incluía, asimismo, una respuesta al enigma de la historia y un diagnóstico de la escisión. No una “filosofía de la historia” sino una “historia filosófica” de los hombres. Si la sociedad civil se había mostrado “incapaz de constituirse como un sujeto universal, debía someterse al Estado... Si la *polis* era imposible, el Estado sería trascendente con respecto a la sociedad.” ¿Cura de la escisión y la alienación? Sí, pero a través de la desaparición del sujeto, engullido por el Estado, que para Hegel era la forma más alta en que podía encarnar el espíritu objetivo.

Tal vez el error de Hegel y de sus discípulos consistió en buscar una solución histórica, es decir, temporal, a la desdicha de la historia y a sus consecuencias: la escisión y la alienación. El calvario de la historia, como él llamaba al proceso histórico, está recorrido por un

Cristo que cambia sin cesar de rostro y de nombre pero que siempre es el mismo: el hombre. Es el mismo pero jamás *está* en sí mismo: es tiempo y el tiempo es constante separación de sí. Se puede refutar la existencia del tiempo y reputarlo una ilusión. Esto fue lo que hicieron los budistas. Sin embargo, no pudieron substraerse a sus consecuencias: la rueda de las reencarnaciones y el *karma*, la culpa del pasado que nos empuja sin cesar a vivir. Podemos negar al tiempo, no escapar de su abrazo. El tiempo es continua escisión y no descansa nunca: se reproduce y se multiplica al separarse de sí mismo. La escisión no se cura con tiempo sino con algo o con alguien que sea no-tiempo.

Cada minuto es el cuchillo de la separación: ¿cómo confiarle nuestra vida al cuchillo que nos degüella? El remedio está en encontrar un bálsamo que cicatrice para siempre esa continua herida que nos infligen las horas y los minutos. Desde que apareció sobre la tierra —sea porque haya sido expulsado del paraíso o porque es un momento de la evolución universal de la vida— el hombre es un ser incompleto. Apenas nace y se fuga de sí mismo. ¿A dónde va? Anda en busca de sí mismo y se persigue sin cesar. Nunca es el que es sino el que quiere ser, el que se busca; en cuanto se alcanza, o cree que se alcanza, se desprende de nuevo de sí, se desaloja, y prosigue su persecución. Es el hijo del tiempo. Y más: el tiempo es su ser y su enfermedad constitucional. Su curación no puede estar sino fuera del tiempo. ¿Y si no hubiese nada ni nadie más allá del tiempo? Entonces

el hombre estaría condenado y tendría que aprender a vivir cara a esta terrible verdad. El bálsamo que cicatriza la herida del tiempo se llama religión; el saber que nos lleva a convivir con nuestra herida se llama filosofía.

¿No hay salida? Sí la hay: en algunos momentos el tiempo se entreabre y nos deja ver el *otro lado*. Estos instantes son experiencias de la conjunción del sujeto y del objeto, del yo soy y el tú eres, del ahora y el siempre, el allá y el aquí. No son reducibles a conceptos y sólo podemos aludir a ellas con paradojas y con las imágenes de la poesía. Una de estas experiencias es la del amor, en la que la sensación se une al sentimiento y ambas al espíritu. Es la experiencia de la total extrañeza: estamos fuera de nosotros, lanzados hacia la persona amada; y es la experiencia del regreso al origen, a ese lugar que no está en el espacio y que es nuestra patria original. La persona amada es, a un tiempo, tierra incógnita y casa natal, la desconocida y la reconocida. Sobre esto es útil citar, más que a los poetas o a los místicos, precisamente a un filósofo como Hegel, gran maestro de las oposiciones y las negaciones. En uno de sus escritos de juventud dice: “el amor excluye todas las oposiciones y de ahí que escape al dominio de la razón... Anula la objetividad y así va más allá de la reflexión... En el amor la vida se descubre en ella misma ya exenta de cualquier incompleción.” El amor suprime la escisión. ¿Para siempre? Hegel no lo dice pero probablemente en su juventud lo creyó. Incluso puede decirse que toda su filosofía y especialmente la misión que atribuye a la dialéctica —lógica quimérica—

no es sino una gigantesca traducción de esta visión juvenil del amor al lenguaje conceptual de la razón.

En el mismo texto Hegel percibe con extraordinaria penetración la gran y trágica paradoja que funda el amor: “los amantes no pueden separarse sino en la medida en que son mortales o cuando reflexionan sobre la posibilidad de morir.” En efecto, la muerte es la fuerza de gravedad del amor. El impulso amoroso nos arranca de la tierra y del aquí; la conciencia de la muerte nos hace volver: somos mortales, estamos hechos de tierra y tenemos que volver a ella. Me atrevo a decir algo más. El amor es vida plena, unida a sí misma: lo contrario de la separación. En la sensación del abrazo carnal, la unión de la pareja se hace sentimiento y éste, a su vez, se transforma en conciencia: el amor es el descubrimiento de la unidad de la vida. En ese instante, la unidad compacta se rompe en dos y el tiempo reaparece: es un gran hoyo que nos traga. La doble faz de la sexualidad reaparece en el amor: el sentimiento intenso de la vida es indistinguible del sentimiento no menos poderoso de la extinción del apetito vital, la subida es caída y la extrema tensión, distensión. Así pues, la fusión total implica la aceptación de la muerte. Sin la muerte, la vida —la nuestra, la terrestre— no es vida. El amor no vence a la muerte pero la integra en la vida. La muerte de la persona querida confirma nuestra condena: somos tiempo, nada dura y vivir es un continuo separarse; al mismo tiempo, en la muerte cesan el tiempo y la separación: regresamos a la indistinción del principio, a ese estado

que entrevemos en la cópula carnal. El amor es un regreso a la muerte, al lugar de reunión. La muerte es la madre universal. “Mezclaré tus huesos con los míos”, le dice Cintia a su amante. Acepto que las palabras de Cintia no pueden satisfacer a los cristianos ni a todos los que creen en otra vida después de la muerte. Sin embargo, ¿qué habría dicho Francesca si alguien le hubiese ofrecido salvarla pero sin Paolo? Creo que habría contestado: escoger el cielo para mí y el infierno para mi amado es escoger al infierno, condenarse dos veces.

Breton también se enfrentó al otro gran misterio del amor: la elección. El amor único es el resultado de una elección pero la elección, a su vez, ¿no es el resultado de un conjunto de circunstancias y coincidencias? Y esas coincidencias, ¿son meras casualidades o tienen un sentido y obedecen a una lógica secreta? Estas preguntas lo desvelaron y lo llevaron a escribir páginas memorables. El encuentro precede a la elección y en el encuentro lo fortuito parece determinante. Breton advirtió con perspicacia que el encuentro está constituido por una serie de hechos que acaecen en la realidad objetiva, sin que aparentemente los guíe designio alguno y sin que nuestra voluntad participe en su desarrollo. Camino sin rumbo fijo por una calle cualquiera y tropiezo con una transeúnte; su figura me impresiona; quiero seguirla, desaparece en una esquina y un mes después, en la casa de un amigo o a la salida de un teatro o al entrar en un café, la mujer reaparece; sonrío, le hablo, me responde y así comienza una relación que

nos marcará para siempre. Hay mil variantes del encuentro pero en todas ellas interviene un agente que a veces llamamos azar, otras casualidad y otras destino o predestinación. Casualidad o destino, la serie de estos hechos objetivos, regidos por una causalidad externa, se cruza con nuestra subjetividad, se inserta en ella y se transforma en una dimensión de lo más íntimo y poderoso en cada uno de nosotros: el deseo. Breton recordó a Engels y llamó a la intersección de las dos series, la exterior y la interior: *azar objetivo*.³

Breton formula de manera nítida y económica su idea del azar objetivo: “una forma de la necesidad exterior que se abre camino en el inconsciente humano.” La serie causal exterior se cruza con una causa interna: el inconsciente. Ambas son ajenas a nuestra voluntad, ambas nos determinan y su conjunción crea un orden, un tejido de relaciones, sobre el que ignoramos tanto la finalidad como la razón de ser. ¿Esa conjunción de circunstancias es accidental o posee un sentido y una dirección? Sea lo uno o lo otro, somos juguetes de fuerzas ajenas, instrumentos de un destino que asume la forma paradójica y contradictoria de un accidente necesario. El azar objetivo cumple, en la mitología de Breton, la

3. Véase, sobre la noción de *azar objetivo* en Breton, la penetrante “Noticia” que consagra Marguerite Bonnet a *L'Amour fou* en el segundo volumen de las *Oeuvres Complètes* de André Breton, La Pléiade, Gallimard, París, 1992. Véase también, en el mismo volumen, la “Noticia” de la señora Bonnet y de E. A. Hubert sobre *Les Vases communicants*. Por cierto, la expresión *azar objetivo* no aparece en Engels.

función del filtro mágico en la leyenda de Tristán e Isolda y la del imán en las metáforas de la poesía renacentista. El azar objetivo crea un espacio literalmente imantado: los amantes, como sonámbulos dotados de una segunda vista, caminan, se cruzan, se separan y vuelven a juntarse. No se buscan: se encuentran. Breton recrea con clarividencia poética esos estados que conocen todos los amantes al principio de su relación: el saberse en el centro de un tejido de coincidencias, señales y correspondencias. Sin embargo, una y otra vez nos previene que no escribe un relato novelesco ni una ficción: nos presenta un documento, nos da la relación de un hecho vivido. La fantasía, la extrañeza, no son invenciones del autor: son la realidad misma. ¿Lo es su interpretación? Sí y no: Breton cuenta lo que vio y vivió pero en su relato se despliega, bajo el nombre de *azar objetivo*, una teoría de la libertad y la necesidad.

El azar objetivo, tal como lo expone Breton, se presenta como *otra* explicación del enigma de la atracción amorosa. Como las otras —el bebedizo, la influencia de los astros o las tendencias infantiles del psicoanálisis— deja intacto al otro misterio, el fundamental: la conjunción entre destino y libertad. Accidente o destino, azar o predestinación, para que la relación se realice necesita la complicidad de nuestra voluntad. El amor, cualquier amor, implica un sacrificio; no obstante, a sabiendas escogemos sin pestañear ese sacrificio. Éste es el misterio de la libertad, como lo vieron admirablemente los trágicos griegos, los teólogos cristianos y Shakespeare.

También Dante y Cavalcanti pensaban que el amor era un accidente que, gracias a nuestra libertad, se transformaba en elección. Cavalcanti decía: el amor no es la virtud pero, nacido de la perfección (de la persona amada), es lo que la hace posible. Debo añadir que la virtud, cualquiera que sea el sentido que demos a esa palabra, es ante todo y sobre todo un *acto libre*. En suma, para decirlo usando una enérgica expresión popular: *el amor es la libertad en persona*. La libertad encarnada en un cuerpo y un alma... Con Breton se cierra el período que precede a la segunda guerra mundial. La tensión que recorre muchas de las páginas de su libro se debe probablemente a que tenía conciencia de que escribía frente a la noche inminente: en 1937 las sombras de la guerra, que habían cubierto el cielo español, se agolpaban en el horizonte. ¿Pensaba, a pesar de su fervor revolucionario, que su testimonio era también un testamento, un legado? No lo sé. En todo caso, se daba cuenta de cómo son precarias y elusivas las ideas con que pretendemos explicar el enigma de la elección amorosa. Ese enigma es parte de otro mayor, el del hombre que, suspendido entre el accidente y la necesidad, transforma su predicamento en libertad.

Los antiguos representaban al planeta Venus, al lucero del alba, en la figura de un joven portador de una antorcha: Lucifer (*lux, lucis*: luz + *ferre*= portar). Para traducir un pasaje del Evangelio en el que Jesús habla de Satán como de “una centella caída del cielo”, San Jerónimo usó la palabra que designaba a la estrella de la

mañana: Lucifer. Feliz deslizamiento del significado: llamar al ángel rebelde, al más bello del ejército celestial, con el nombre del heraldo que anuncia el comienzo del alba, fue un acto de imaginación poética y moral: la luz es inseparable de la sombra, el vuelo de la caída. En el centro de la negrura absoluta del mal apareció un reflejo indeciso: la luz vaga del amanecer. Lucifer: ¿comienzo o caída, luz o sombra? Tal vez lo uno y lo otro. Los poetas percibieron esta ambigüedad y le sacaron el partido que sabemos. Lucifer fascinó a Milton pero también a los románticos, que lo convirtieron en ángel de la rebeldía y en el portaantorcha de la libertad. Las mañanas son breves y más breves aún las que ilumina la luz zigzagueante de Lucifer. Apareció al despuntar el siglo XVIII y a la mitad del XIX palideció su resplandor rojizo, aunque siguió iluminando con una luz tenue y perlada, luz del pensamiento más que del corazón, el largo atardecer del simbolismo. Hacia el final de su vida Hegel aceptó que la filosofía llega siempre tarde y que a la luz del alba sucede la del crepúsculo: “el ave de Minerva comienza su vuelo al caer la noche.”

La modernidad ha tenido dos mañanas: una, la que vivió Hegel y su generación, que comienza con la Revolución francesa y termina cincuenta años después; otra, la que se inicia con el gran despertar científico y artístico que precede a la primera gran guerra del siglo XX y que termina al estallar la segunda. El emblema de este segundo período es, otra vez, la figura ambigua de Lucifer. Ángel del mal, su sombra cubre las dos gue-

rras, los campos de Hitler y Stalin, la explosión de Nagasaki e Hiroshima; ángel rebelde de la luz, es la chispa que enciende todas las grandes innovaciones de nuestra época en la ciencia, la moral y las artes. De Picasso a Joyce y de Duchamp a Kafka, la literatura y el arte de la primera mitad del siglo XX han sido luciferinos. No se puede decir lo mismo del período que sucedió a la segunda guerra y cuyas postrimerías, según todos los signos, vivimos ahora. El contraste es sobrecogedor. Nuestro siglo se inició con grandes movimientos revolucionarios en el dominio del arte, como el cubismo y el abstraccionismo, a los que siguieron otras revueltas pasionales, como el surrealismo, que se distinguió por su violencia. Cada género literario, de la novela a la poesía, fue el teatro de una sucesión de cambios en la forma, la orientación y el sentido mismo de las obras. Esas transformaciones y sacudimientos abarcaron también a la comedia y al drama. El cine, además, fue influido por todos esos experimentos; a su vez, su técnica de presentación de las imágenes y su ritmo influyeron profundamente en la poesía y en la novela. El simultaneísmo, por ejemplo, imperante en la poesía y en la novela de esos años, es un hijo directo del montaje cinematográfico. Nada semejante ocurrió en la etapa que siguió a la segunda guerra. El ángel rebelde, Lucifer, abandonó al siglo.

No soy pesimista ni nostálgico. El período que ahora vivimos no ha sido estéril, aunque la producción artística ha sido dañada gravemente por las plagas del mer-

cantilismo, el lucro y la publicidad. La pintura y la novela, por ejemplo, han sido convertidas en productos sometidos a la moda, la primera a través del fetichismo del objeto único y la segunda por el mecanismo de la producción en masa. Sin embargo, desde 1950 no han cesado de aparecer obras y personalidades notables en los campos de la poesía, la música, la novela y las artes plásticas. Pero no ha surgido ningún gran movimiento estético o poético. El último fue el surrealismo. Hemos tenido resurrecciones, unas meramente ingeniosas y otras brillantes. Mejor dicho, hemos tenido, para emplear la exacta palabra inglesa, *revivals*. Pero un *revival* no es una resurrección: es una llamarada que pronto se apaga. El siglo XVIII tuvo un neoclasicismo; nosotros hemos tenido un “neoexpresionismo”, una “transvanguardia” y hasta un “neorromanticismo”. ¿Y qué han sido el *pop-art* y la poesía *beat* sino derivaciones, la primera de Dadá y la otra del surrealismo? El expresionismo-abstracto de Nueva York también fue una tendencia derivada; nos dio algunos artistas excelentes pero, de nuevo, fue un *revival*, una llamarada. Otro tanto hay que decir de una tendencia filosófico-literaria de posguerra, que apareció en París y se extendió al mundo entero: el existencialismo. Por su método, fue una prolongación de Husserl; por sus temas, de Heidegger. Un ejemplo más: a partir de 1960 comenzaron a publicarse ensayos y libros sobre Sade, Fourier, Roussel y otros. Algunos de esos estudios e interpretaciones son agudos, penetrantes y, a veces, profundos. Pero no

fueron revelaciones originales: esos autores y esas obras habían sido descubiertos cuarenta años antes por Apollinaire y los surrealistas. Otro *revival*. No vale la pena seguir... Repito: la segunda mitad del siglo XX no es pobre en obras notables; sin embargo, incluso por su naturaleza misma, esas obras representan algo muy distinto y aun contrario a las de la primera mitad de siglo. No las ilumina la luz ambigua y violenta de Lucifer: son obras crepusculares. ¿El melancólico Saturno es su numen? Tal vez, aunque Saturno ama los matices. La mitología lo pinta como el soberano de una edad de oro espiritual minado por la bilis negra, la melancolía, ese humor que ama el claroscuro. En cambio, nuestro tiempo es simplista, sumario y brutal. Después de haber caído en la idolatría de los sistemas ideológicos, nuestro siglo ha terminado en la adoración de las Cosas. ¿Qué lugar tiene el amor en un mundo como el nuestro?

Fragmento de un capítulo de *La llama doble. Amor y erotismo*, 1994.

ANDRÉ BRETON: LA NIEBLA Y EL RELÁMPAGO

NO CONOCÍ a André Breton cuando visitó México, en 1938. Tenía veinticuatro años y había leído, con fascinación, algunos de sus libros. No me acerqué a él porque me separaba de su persona una diferencia de orden político: yo volvía de España y me parecía que sus críticas a la política de la Tercera Internacional fortalecían a nuestros enemigos y debilitaban al Frente Popular español y a la causa republicana. Un poco más tarde me di cuenta de mi error pero ya para entonces Breton había dejado México. Diez años después lo conocí, en París, gracias a un amigo suyo que también fue mío, el poeta Benjamin Péret. Desterrado en México durante los años de la guerra, Péret había contribuido, con otros dos desterrados: Victor Serge y Jean Malaquais, a disipar mis nieblas ideológicas. Él me llevó al café de la Place Blanche y me presentó con Breton y sus amigos. Fui invitado a las reuniones del grupo y mi primera colaboración, para el *Almanach Surréaliste du Demi-Siècle*, fue un poema en prosa, "Mariposa de obsidiana". Desde entonces no cesó nues-

tra amistad, aunque mi ausencia de París nos separó físicamente y sólo de vez en cuando colaboré en las actividades del grupo. Ahora que escribo estas líneas me pregunto: ¿debo hablar como un hombre tocado por el surrealismo, la enfermedad poética de nuestro siglo, o simplemente como un amigo suyo? Antes de responder a mi pregunta, oigo una voz. Es la de Elisa Breton, que me dice: las dos cosas son una y la misma.

Mi amistad con los surrealistas y especialmente con Breton y Péret comenzó cuando el movimiento había dejado de ser una llama. Pero todavía era una brasa que podía encender la imaginación y calentar al espíritu en los áridos años de la guerra fría. Alguna vez, conversando con Luis Buñuel, nos preguntamos por los motivos que nos habían impulsado, en distintos períodos del movimiento: él en el mediodía y yo en el crepúsculo, a unirnos al surrealismo. Coincidimos: más allá de la revolución estética y del magnetismo de Breton, lo decisivo había sido la moral. Para Buñuel la moral del surrealismo era sinónimo de pureza y rebelión, una y otra confundidas en su continua lucha —verdadera *agonía*, en el sentido original de la palabra griega— contra la fe de su niñez, el cristianismo. Para mí, la atracción se condensaba en un triángulo pasional, una estrella de tres puntas, como decía el mismo Breton: la poesía, el amor, la libertad. Las teorías estéticas pasan, quedan las obras. En el caso de Breton, además, queda la figura, la persona. No sólo fue autor de varios libros que han marcado o, más bien, *tatuado*, a nuestro siglo, libros que no

es exagerado llamar eléctricos —sacuden e iluminan— sino que su vida estuvo siempre en armonía con sus escritos. Jamás fue infiel a sí mismo, ni siquiera en sus contradicciones y en sus pasajeros extravíos. Se le acusó de ser intolerante y riguroso; se olvida que ese rigor lo ejerció, ante todo, sobre sí mismo.

Descendiente directo del romanticismo, profesó culto a Rimbaud y, sobre todo, a Lautréamont. De ahí igualmente sus no ocultas afinidades con Victor Hugo. Estuvo más cerca del romanticismo alemán, Novalis y Arnim, que del inglés. ¿Leyó a Wordsworth, Coleridge, Shelley? Su estirpe romántica explica su antipatía por el clasicismo grecorromano y su hostilidad al Dios de los cristianos. Su ateísmo fue una apuesta semejante a la de Pascal, sólo que en sentido inverso: el acto del rebelde que niega a la autoridad. Se definió como un hombre de las brumas del norte y era verdad: llevaba en el ojal de la solapa, como Chateaubriand, la flor austera y ardiente de las landas. Figura surgida no sólo de las lejanías del tiempo (la tradición hermética, el arte primitivo) y del espacio (las junglas de Nueva Guinea) sino de una región aún más enigmática: la indecisión del alba o del crepúsculo, en la que se confunden, antes de separarse, la luz y la sombra. No en balde su estrella de elección fue Lucifer, que es también Venus: el lucero del alba y el de la tarde, el ángel libertario y la mujer. Amanecer y crepúsculo: niebla ligera, vapor que hace lejano lo próximo y confunde los contornos. Pero a veces el rayo desgarró al velo y, bajo su luz convulsa, por

un instante, podemos realmente *ver*. Breton fue la niebla y el relámpago, la ocultación y la revelación.

Temo, sin embargo, que mi evocación sea parcial. Había en su persona otro elemento, solar y leonino: el calor, el entusiasmo, la generosidad, la nobleza. Al recordar su rostro, entre asombrado e inquisitivo, pienso inevitablemente en el león solar, rey de la sabana. Hombre de lejanías: brumas nórdicas o espejismos del sol en el desierto. Asimismo y sobre todo: hombre de la ciudad, hombre de París. Su idea de la aventura estaba íntimamente asociada al callejeo por calles y plazas. Hay un París de Apollinaire —*noches ebrias de la ardiente ginebra de la electricidad*— y hay un París de Breton, menos febril y más solemne; en sus noches, los *survenants* se cruzan con los *revenants* y, al doblar una esquina, tropezamos con la *Embajadora del salitre*, dama sin sombra. En un texto del final de sus días, *Pont-Neuf*, hecho de frases-arabescos que, como la bruma, a un tiempo ocultan y descubren, confiesa que su suerte está ligada a un río: el Sena. El río dibuja a París como si fuese un cuerpo de mujer, la gigante de Baudelaire. Su sexo es la *Place Dauphine*, espacio triangular. El vello de su pubis arde todavía. En las cercanías de la plaza el paseante descubre otro monumento que también lo atrajo: la Tour Saint-Jacques, chorro de piedra color de hueso y luna. Parece dispuesta a volar pero no se despega del suelo: está atada al pasado de París por la historia imantada de la alquimia, el hermetismo y la heráldica.

Breton estuvo habitado siempre por los contrarios: la

selva y la ciudad, el pasado y el futuro, el más allá y el más acá. Su *Ode à Charles Fourier* es un gran saludo a un profeta del futuro escrito en una “reserva” hopi, desde el fondo del *pacto milenario* que une al hombre con su palabra. Su nostalgia por un pasado enterrado no fue menos intensa que su avidez de futuro. Las raíces del árbol de la vida se enlazan en el pecho de los muertos. Si la grandeza de un espíritu se mide por sus adivinaciones, las de Breton fueron numerosas, lo mismo en el dominio de la afectividad que en el de la poesía. Una tarde, en Washington, Saint-John Perse me dijo: más que un poeta, Breton es un gran adivinador de poetas y de poemas. También fue adivinador del pasado remoto —celtas, mayas, papúes— y de lo más cercano, íntimo y presente: el sueño, la inspiración, el deseo. Revolucionario, se forjó una tradición que no es la de todos: la familia de los grandes heresiarcas. En *Pleine Marge* enumera a algunos de sus ancestros espirituales: Pelagio, Joaquín de Flora, Eckhart, Novalis y Jansenio, *príncipe del rigor*. Frente a ellos Hegel, Marx, Freud. Convivió con ellos y entre ellos sin intentar conciliarlos.

Contradicciones: amó a la pintura pero ¿por qué no a la música? En todo caso la pintura le correspondió: algunas de sus páginas más hermosas están consagradas a ella. Ciertamente, vendió y compró cuadros y objetos de arte; fue una manera de preservar su precaria independencia frente a la condenación moderna del trabajo asalariado. El amor fue uno de los ejes de su vida; de nuevo, ¿por qué, a la inversa de Sade y de Fourier, excluyó a la

pasión homosexual? Creía en el amor único y amó, sucesivamente y con la misma pasión total, a varias mujeres. Cada uno de esos amores fue único, absoluto y perecedero. Adivinaciones y contradicciones. Las primeras le entreabrieron las puertas del tiempo; las segundas fortalecieron y afinaron su temple: no fue un alma dividida. No quiso o no pudo conciliar a los opuestos (¿quién ha podido?) pero con la misma decisión y valentía espiritual saltó del sí al no y del no al sí. En su Sí caben muchas negaciones; en su No muchas afirmaciones.

México, a 10 de enero de 1996

ESTO Y ESTO Y ESTO

El surrealismo ha sido la manzana de fuego en el árbol de la syntaxis

El surrealismo ha sido la camelia de ceniza entre los pechos de la adolescente poseída por el espectro de Orestes

El surrealismo ha sido el plato de lentejas que la mirada del hijo pródigo transforma en festín humeante de rey caníbal

El surrealismo ha sido el bálsamo de Fierabrás que borra las señas del pecado original en el ombligo del lenguaje

El surrealismo ha sido el escupitajo en la hostia y el clavel de dinamita en el confesionario y el sésamo ábrete de las cajas de seguridad y de las rejas de los manicomios

El surrealismo ha sido la llama ebria que guía los pasos del sonámbulo que camina de puntillas sobre el filo de sombra que traza la hoja de la guillotina en el cuello de los ajusticiados

El surrealismo ha sido el clavo ardiente en la frente

del geómetra y el viento fuerte que a media noche levanta las sábanas de las vírgenes

El surrealismo ha sido el pan salvaje que paraliza el vientre de la Compañía de Jesús hasta que la obliga a vomitar todos sus gastos y sus diablos encerrados

El surrealismo ha sido el puñado de sal que disuelve los tlaconetes del realismo socialista

El surrealismo ha sido la corona de cartón del crítico sin cabeza y la víbora que se desliza entre las piernas de la mujer del crítico

El surrealismo ha sido la lepra del Occidente cristiano y el látigo de nueve cuerdas que dibuja el camino de salida hacia otras tierras y otras lenguas y otras almas sobre las espaldas del nacionalismo embrutecido y embrutecedor

El surrealismo ha sido el discurso del niño enterrado en cada hombre y la aspersión de sílabas de leche de leonas sobre los huesos calcinados de Giordano Bruno

El surrealismo ha sido las botas de siete leguas de los escapados de las prisiones de la razón dialéctica y el hacha de Pulgarcito que corta los nudos de la enredadera venenosa que cubre los muros de las revoluciones petrificadas del siglo XX

El surrealismo ha sido esto y esto y esto

México, 1974

ÍNDICE

LETRA INICIAL	9
ESTRELLA DE TRES PUNTAS: EL SURREALISMO	13
INSPIRACIÓN Y ESCRITURA AUTOMÁTICA	34
ROMANTICISMO Y SURREALISMO	52
ANDRÉ BRETON O LA BÚSQUEDA DEL COMIENZO	61
POEMA CIRCULATORIO	78
CONSTELACIONES: BRETON Y MIRÓ	82
POEMAS MUDOS Y OBJETOS PARLANTES	90
EL LUCERO DEL ALBA	102
ANDRÉ BRETON: LA NIEBLA Y EL RELÁMPAGO	122
ESTO Y ESTO Y ESTO	128

LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS

OCTAVIO PAZ, *Un más allá erótico: Sade*

GUILLERMO TOVAR DE TERESA, *Pegaso*

THOMAS DE QUINCEY, *La rebelión de los tártaros*
(Traducción y prólogo de Salvador Elizondo)

STÉPHANE MALLARMÉ, *Variaciones sobre un tema*
(Traducción y prólogo de Jaime Moreno Villarreal)

VIVANT DENON, *Sin retorno*
(Traducción y prólogo de Aurelio Asiain,
epílogo de Anatole France)

SAMUEL NOYOLA, *Tequila con calavera*

VIRGILIO PIÑERA, *El No*
(Prólogo de Ernesto Hernández Busto)

ARISTÓTELES / HIPÓCRATES, *De la Melancolía*
(Traducción de Conrado Tostado, prólogo de Julio Hubbard)

MALCOLM DE CHAZAL, *Historia del Dodo*
(Traducción y prólogo de José Manuel de Rivas)

FRANCISCO SEGOVIA, *Fin de fiesta*

TULIO H. DEMICHELI, *Agua herida*

ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA, *Elogio del garabato*

VICTOR MANUEL MENDIOLA, *El ojo*

OCTAVIO PAZ,
Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo

BENJAMIN PÉRET, *Pulqueria quiere un auto y otros cuentos*
(Prólogo de Octavio Paz, epílogo de Lourdes Andrade)

ALFONSO D'AQUINO, *Naranja verde*

ESTRELLA DE TRES PUNTAS:
ANDRÉ BRETON Y EL SURREA-
LISMO DE OCTAVIO PAZ, SE
IMPRIMIÓ EL 29 DE FEBRERO DE
MIL NOVECIENTOS NOVENTA Y
SEIS, DÍA DEL AZAR OBJETIVO Y
AÑO DEL CENTENARIO DE BRETON.
EL TIRO ES DE MIL EJEMPLARES.



107145

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0425059 3

